

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

*Das
Musikleben*

7/8

JULI/AUGUST 1957

POSTVERSANDORT MAINZ

Arnold Schoenberg

Moses und Aron

Oper in drei Akten von Arnold Schoenberg

Klavierauszug DM 45,—

Szenische Uraufführung im Rahmen des Weltmusikfestes 1957 der IGNM
am 6. Juni 1957 im Zürcher Stadttheater · Dirigent: Hans Rosbaud
Regie: Karl Heinz Krahel · Bühnenbild: Paul Haferung

Moderne Psalmen

Heft 1 — Faksimiledruck der Notenskizzen »Der Erste Psalm«

Faksimiledruck der Texte »Moderne Psalmen«

Heft 2 — Faksimiledruck der Partitur »Der Erste Psalm«

Heft 3 — Die gestochene Partitur »Der erste Psalm«

Herausgegeben von Rudolf Kolisch

Drei Hefte in einer Mappe DM 48,—

Die »Modernen Psalmen«, alttestamentarische Gedanken, gelegentlich mit emotioneller Färbung, sind das letzte Werk Schoenbergs, an dem er bis zu seinem letzten Tage arbeitete. Die gesamten Texte der Psalmen sind im Faksimiledruck wiedergegeben.

Nur der »Erste Psalm« konnte von Schoenberg noch komponiert werden. Die Ausgabe legt zum erstenmal die Partitur des »Ersten Psalmes« vor und mit ihr ein Faksimile sämtlicher Skizzen.

Der Leser gewinnt damit einen einzigartigen Einblick in die Werkstatt Schoenbergs und wird Zeuge der Entstehung der zwölftönigen Komposition.

Die strukturelle Funktion der Harmonie

Aus dem Englischen übertragen von Erwin Stein

Edition 4210 · 191 Seiten mit 172 Notenbeispielen · Leinen DM 12,—

Eine Neuordnung der Harmonielehre zum methodischen Studium.

Zugleich eine wesentliche Ergänzung zu der frühen Harmonielehre Schoenbergs.

Verlangen Sie unsere Kataloge »Zeitgenössische Musik 1957« und »Musikbücher«

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Heft 7/8 / 118. Jahrgang Redaktion: Heinz Joachim (Hamburg) / Dr. Karl H. Wörner (Mainz)
Prof. Dr. Erich Valentin (München)

Juli/August

INHALT DES SIEBENTEN/ACHTEN HEFTES

Opernheft

	Seite
<i>Aus unserer Sicht:</i>	
Vom Lehrstück zur Oper zurück	402
Nachwuchs	402
WERNER OEHLMANN	
Wiederkehr und Erneuerung. Zur Entwicklung der Oper im 20. Jahrhundert	404
JÜRGEN VÖLCKERS	
Richard Strauss und sein „musikalisches Testament“: „Prima le parole — dopo la musica!“	409
HANS F. REDLICH	
„L'Orfeo“ von Claudio Monteverdi	411
BERNHARD MEWES	
Theater heute. Der Wiederaufbau, kommerziell gesehen	414
Das neue Theater an der Glockenstraße in Köln	416
Oper und Operette im Rundfunk und deutschen Fernsehen	418
„Das Porträt“: Elisabeth Grümmer	424
Die „Neue Zeitschrift für Musik“ berichtet	426
Schönbergs „Moses und Aron“ in Zürich uraufgeführt / Werner Egks „Revisor“ in Schwetzingen / Fortners „Bluthochzeit“ in Köln / „Die Räuber“ von Giselher Klebe / Janáček's Oper „Die Sache Makropoulos“ / Wiesbadener Maifestspiele 1957 / Berio-Uraufführung am WDR Köln / Ballettabend in Mainz / „Die Wandlung des Tiresias“ von Poulenc in Basel / Strawinsky-Ehrung in Essen / Bergs „Wozzeck“ in München / Wiener Musikleben / Das „Theater der Nationen“ in Paris / Zehn Jahre Berliner Radio-Symphonie-Orchester / Joseph-Haas-Tage in Gelsenkirchen / Kopenhagen / Marionetten-Theater in Braunschweig / Musik im Rundfunk	
Neuerscheinungen — Unsere Notenbeilage	442
Chronik der „NZ für Musik“ — Wir notieren	445
Musikerziehung — Musikstudent	455
Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre	466
Die Singschule	471

Preis: vierteljährlich 3,75 DM, halbjährlich 7,20 DM, jährlich (12 Hefte) 14,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM.
Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung
oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalsschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. —
Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 7, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden
nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,— DM, 1/1 Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte
Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei Commerz- und Credit-
Bank in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA. 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl.
Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik,
Mainz, Weihergarten 7.

Vom Lehrstück zur Oper zurück

Hat man einmal unsere Opernkomponisten befragt, wie sie zu den Stoffen ihrer Opern gekommen sind? Jedenfalls könnten wir uns denken, daß es ein Komponist als einen besonderen Glücksfall ansieht, auf einen Stoff gestoßen zu sein, an dem sich seine künstlerische Phantasie voll entzünden konnte. Um bei dem Gedanken einer Umfrage zu bleiben: Man könnte auf diesem Weg zu klären versuchen, was den Komponisten an seinem Stoff besonders fesselte. Die Antworten wären vielleicht überraschend: vermutlich primär das Moment der Spannung, das ein gutes Buch besitzt. Hat es Spannung, dann hat es, wie Verdi sagte, „besondere Charaktere und starke Situationen“. Die Wirkung auf das Publikum dürfte dann nicht ausbleiben; wichtige Voraussetzungen jedenfalls sind damit geschaffen.

Die veristische Oper hatte die Wirkung der Spannung auf den Höhepunkt gesteigert. Eine Dramaturgie der Oper — seltsamerweise ist dieses Thema vor 70 Jahren zum letztenmal behandelt worden — hätte zu untersuchen, inwieweit die Oper darin vom Film abhängig wurde. Veristische Oper und Entwicklung des „Kintopps“ zum „Filmtheater“, dem Film als einer künstlerischen Leistung, sind in den ersten zwanzig Jahren unseres Jahrhunderts nicht zu trennen; die beiden einander so entgegengesetzten Institute haben sich wechselseitig befruchtet. Heute ist nur noch der Film der nehmende Teil — in einer künstlerisch recht fragwürdigen Weise, wenn man an die verfilmten Opern denkt, die man in letzter Zeit sehen konnte, denn die optische Dimension, in der der Film lebt, und das akustische Zeitmaß haben eigene Gesetze. Sie sind schwer und nur selten reibungslos zu verbinden. Teils als Reaktion auf den veristischen Operntyp, teils aus zeitpolitischen Gründen nahm die Oper Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre eine Wendung ins andere Extrem. Als sich Opern-Oratorium und Lehrstück abzuzeichnen begannen, besann sich die Musik, die in der veristischen Oper weitgehend Stimulans der Spannung und Nervenreiz gewesen war, darauf, daß ihre Gesetze sich nur in einer ihr gemäßen Form entfalten können. Im Textbuch erstrebte man nun nicht Aktion, sondern Kontemplation. Der Typus des Lehrstückes — am schärfsten präzisiert im „Jasager“ und im „Lindberghflug“ —, der Nachdenken fordert, Belehrung erteilt und vom Zuschauer verlangt, Stellung zu nehmen, wirkte als Typus selbst in den ersten Schulopern fort. Ein Versuch, Lehrstück und Theater zu verbinden, wollte die Oper „Die Bürgschaft“ von Neher-Weill

sein — den Grad des Gelingens, Weltanschauung, Dogmatik und Utopia mit der sinnlichen Anschauung des musikalischen Theaters, der Bühne zusammenzubringen, wird man erneut überprüfen können, wenn die Berliner Städtische Oper, die das Werk 1932 uraufführte, in der nächsten Spielzeit einstudieren wird.

Längst sind alle doktrinär befrachteten Zeitopern und Lehrstücke verschwunden. Nur zwei Werke der Jahre um 1930 haben sich als wertbeständig erwiesen: „Oedipus Rex“ von Strawinsky, mehr Oratorium als Oper, denn seine Handlung ist in die steinernen Lettern der lateinischen Sprache geschlagen, und „Mathis der Maler“ von Hindemith, mehr Oper als Oratorium. Der Gang der Ereignisse wollte es so: heute erst entdecken wir ein Werk, dessen Entstehung in diese Zeit fällt, „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg, gleicherweise Oper wie Oratorium.

Die weitere Entwicklung bis heute ist ausschließlich von der Oper beherrscht, denn der Weg ging vom Lehrstück zur Oper zurück. Nicht jedoch zu dem veristischen Typus. Was wir heute in der Oper erwarten, ist die dramatisch durchgeführte Handlung, nicht aber die sensationell erregende Spannung. Man hat eingesehen, daß die Mittel des Films darin denen der Bühne weitaus überlegen sind. Was der Film jedoch nicht geben kann, ist das Symbolische, das Geistige schlechthin. Die Musik kann es glaubhaft machen, daß ein einzelnes Menschenleben symbolisch für das Schicksal vieler stehen kann. Der Weg über die oratorische Oper und das Lehrstück ist in jedem Falle der Musik zugute gekommen.

Karl H. Wörner

Nachwuchs

„Wir alle an deutschen Bühnen Schaffenden wissen, daß wir einen empfindlichen Mangel an qualifizierten Nachwuchssängern haben“, erklärte jüngst der Frankfurter Generalmusikdirektor Georg Solti. „Aber“, so fügte er mit besonderer Betonung hinzu, „das ist keine deutsche Erscheinung, sondern eine ganz eindeutige europäische Erscheinung, wovon alle europäischen Bühnen gleich betroffen sind wie wir in Deutschland.“

Diese Äußerung des Dirigenten ist auf entschiedenen Widerspruch bei der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen gestoßen. „Das Gegenteil ist der Fall“, so läßt sie sich in ihrem „Amtlichen Organ“ vernehmen, und meint: „Die deutschen Hochschulen für Musik und die privaten Gesangsschulen stellen dem deutschen Musiktheater erstklassigen Nachwuchs zur Verfügung, wie die alljährlich stattfindenden Frühjahrs- und Herbstprüfungen beweisen. Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-

angehörigen lehnt die Bevorzugung ausländischer Künstler als peinliche Modekrankheit ab.“

Ein Thema ist damit angeschnitten, das in der Tat jeden mit tiefer Sorge erfüllt, der sich über den Sängernachwuchs Gedanken macht und oft beobachtet, wie stark heute die Ensembles unserer deutschen Musikhochschulen mit ausländischen Kräften durchsetzt sind. Gerade die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen kann daran auf die Dauer nicht stillschweigend vorübergehen. Ihre Aufgabe ist es ja, die Interessen ihrer Mitglieder zu vertreten. Und die müssen sich natürlich in ihrer Existenz bedroht fühlen, wenn ihnen andere Kräfte ohne weiteres vorgezogen werden.

„Ohne weiteres“ — das ist, so scheint uns, der springende Punkt in der ganzen Angelegenheit. „Ohne weiteres“ — das hieße, daß ausländische Künstler nicht deshalb engagiert werden, weil sie besser, sondern weil sie — Ausländer sind. Das wäre — ohne jede nationalistische Überheblichkeit oder Engstirnigkeit sei es gesagt — noch viel schlimmer, es wäre etwas ganz anderes als nur eine „peinliche Modekrankheit“.

Aber liegen die Dinge wirklich so einfach? Wie steht es mit den Beweisen? Wir kennen keinen deutschen Intendanten, keinen deutschen Generalmusikdirektor, der nicht sofort bereit und glücklich wäre, sein Ensemble ausschließlich aus qualifizierten Sängerinnen und Sängern unseres Landes zu bilden. Und wir kennen viele, die — wie weiland Diogenes — gleichsam mit der Laterne durch die Provinzen ziehen (oder ihre Beauftragten aussenden), um Begabungen ausfindig zu machen und junge Talente zu entdecken.

Aber wo sind sie, die jungen deutschen Talente, die echten Begabungen? Wo ist der „erstklassige Nachwuchs“, den unsere Musikhochschulen und privaten Gesanglehrer, angeblich, zweimal im Jahr bei den Frühjahr- und Herbstprüfungen ins Musikleben entlassen? Deutschland müßte ein Paradies der Sänger sein, ja, in ganz Europa könnte es kein Nachwuchsproblem für die Opernbühnen geben, wenn die von der Deutschen Bühnengenossenschaft behauptete Qualität vorhanden wäre.

Nein, so einfach liegen die Dinge nicht. Leider nicht! Wir würden sofort die Arbeit an unserer Zeitschrift einstellen, wenn wir nicht zutiefst von dem Glauben an das musikalische Potential unseres Volkes beseelt wären, das uns eines Tages auch wieder große Sänger schenken wird. Aber allein die Tatsache, daß soundsoviele Gesangsschüler deutscher Hoch- und Privatschulen alljährlich ihre Prüfung bestehen, als Beweis dafür ansehen, daß unseren Musikhochschulen ein „erstklassiger Nachwuchs“ zur Verfügung stehe — das können wir beim besten Willen nicht. Zumindest so lange nicht, als wir uns nicht davon überzeugen können, daß die Ansprüche, die bei diesen Prü-



HANS ROSBAUD

leitete die Uraufführung der Oper „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg in Zürich.

fungen gestellt werden, hoch genug sind, um von vornherein das Mittelmaß rigoros auszuschalten.

Mit dieser Forderung wissen wir die deutschen Musikhochschulen, die besten unserer deutschen Gesangspädagogen auf unserer Seite. Auch sie würden ihre unendlich mühsame, unendlich hingabevolle Arbeit lieber von wirklichen künstlerischen Erfolgen gekrönt sehen, als daß sie sich sagen müssen, oft nur einen Kampf gegen Windmühlensflügel zu führen: gegen die Windmühlensflügel eines unkünstlerischen Konjunkturstrebens, das darauf bedacht ist, das in die Ausbildung investierte Kapital sich so schnell (und so hoch) wie möglich verzinsen zu sehen.

Der heutige Sängernachwuchs ist auch in Deutschland nicht besser oder schlechter als eh und je. Aber das deutsche „Wirtschaftswunder“ ist noch nicht bis an die Schwelle der „geistigen Berufe“ vorgedrungen. Die Jugend, gebrannt von den enttäuschten Hoffnungen, die ihr durch voreilige Versprechungen vorgegaukelt wurden, will möglichst rasch zu greifbaren Zielen kommen und hat (oder läßt sich) keine Zeit zum Ausreifen, zu wirklich umfassender Ausbildung.

Da liegt die eigentliche Gefahr. Gut Ding will Weile haben. In der Kunst geht es nur nach der Qualität. Die berechtigten Interessen der Deutschen Bühnengenossenschaft in allen Ehren! Aber vor den Interessen der Mitglieder steht — das Interesse der Kunst.

Heinz Joachim

Wiederkehr und Erneuerung

Zur Entwicklung der Oper im zwanzigsten Jahrhundert

Im Anfang der Operngeschichte unserer Epoche war der Zweifel — der Zweifel daran, ob das musikalische Drama noch eine Entwicklung vor sich habe, ob es als Kunstform und als kultursoziologisches, die große Öffentlichkeit interessierendes Phänomen überhaupt noch Raum und Daseinsberechtigung in der modernen Welt habe. *Richard Strauss*, der legitime Erbe *Richard Wagners*, hatte mit „*Salome*“ und „*Elektra*“ einen Operntypus geschaffen, der die Essenz des Wagnerschen Musikdramas verwandelt und konzentriert in das neue Jahrhundert hinüberrettete. Gedrängte einaktige Form, äußerste dramatische Schlagkraft, Verdichtung mythisch-symbolhafter Situationen und Vorgänge, höchste Intensität des musikalischen Ausdrucks, verschwenderischer Reichtum orchestraler Mittel: das alles mußte, zumal im Falle der von innerer Krisenspannung erfüllten, die Ordnung des klassischen Tonsystems in Frage stellenden „*Elektra*“, als ein Äußerstes, Unüberbietbares erscheinen, als letzte, höchste Steigerung musikalisch-dramatischer Energie, der nichts Gleichwertiges mehr folgen konnte. Als Strauss mit dem „*Rosenkavalier*“ von 1911 andere Bahnen einschlug, mußte sein Weg der Mitwelt, die vor allem unter dem musikalischen Eindruck der wiederhergestellten Tonalität stand, als Umkehr erscheinen; daß dann die Dramaturgie der „*Ariadne auf Naxos*“ und mancher späteren Werke den Schritt vom romantischen Realismus zum Symbolismus des Barocktheaters tat, daß damit der Bühne neue, fruchtbare Stilelemente zugeführt wurden, konnte erst späterer, rückschauender Betrachtung klarwerden. Die Überzeugung, zu der sich vorausschauende, um die Zukunft der Kunst besorgte Geister seit dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts immer entschiedener bekennen mußten, war die, daß, sah man von Sonderfällen wie *Debussys* „*Pelleas und Melisande*“ und Spätlingen wie *Pfitzners* „*Palestrina*“ ab, die Oper in der Romantik ihre höchste Vollendung erreicht habe und mit der Romantik zum Sterben verurteilt sei.

Die Skepsis, welche die Zeit der Oper entgegenbrachte, konnte ebensowohl lähmend wie befruchtend wirken. Gewiß war das Zeitalter der Technik, der Automobile und Flugzeuge, der Großstädte aus Stein und Beton, der sozialen Spannungen, der Revolutionen und der brutalen Materialkriege, das Zeitalter neuer Lebensbeherrschung und neuer, grausamer Lebensnot der romantischen Illusion nicht günstig, und diese Zeitfremdheit war wohl die Ursache, warum dem mit bestem Willen und Glauben unternommenen Versuch *Franz Schrekers*, ein romantisch-impressionistisches, aus Märchen, Traum und Rausch gewobenes Gesamtkunstwerk auf die Bühne der Jahre um 1920 zu stellen, kein dauernder Erfolg beschieden sein konnte. Andererseits zeugte das Suchen nach neuen, zeitverbundenen Stoffen und Formen, das nun begann, sowie die leidenschaftliche Diskussion über den gesellschaftlichen Sinn des Musiktheaters von der Lebenskraft, die der dreihundertjährigen Idee der Oper innewohnte, von ihrer Fähigkeit, sich zu wandeln und zu erneuern, sich aus eigener Kraft zu regenerieren und sich aus fremden Bereichen Neues, Lebendiges anzueignen. Die Geschichte der Oper ist in unserem Jahrhundert um einige fesselnde, spannungsreiche Kapitel bereichert worden. Man mag ihr Unruhe, Zersplitterung, zerstreute Bemühung um vielerlei verschiedenartige und gegensätzliche Aufgaben nachsagen; gerade dadurch beweist sie ihre enge Beziehung zu einer wechselvollen, von widerstreitenden Kräften zerrissenen Zeit. Positive Tendenz, schöpferische, zeugende Kraft wird man ihr nicht abstreiten können.

*

Die naive, direkte Bemühung, die Oper aus ihrer überlieferten zeitfremden Unwirklichkeit zu erlösen, galt dem zeitnahen, lebenswahren Stoff; sie griff, in der Szenerie einer vielgestaltiger, großartiger und interessanter gewordenen Welt, Bestrebungen auf, die schon der Verismo um die Jahrhundertwende gepflegt hatte. Die Hotelhallen und Fabrikräume, die Büros und Bahnhöfe,

die nun als Schauplätze der Oper gewählt wurden, die mondänen Gestalten, die Proletarier, die Manager und Stenotypistinnen, die in ihnen auf- und abtraten, haben gewiß das Ihre zur Modernisierung der Opernbühne beigetragen; Abende wie *Kreneks* „Jonny spielt auf“, *Weills* „Royal Palace“, *Hindemiths* „Neues vom Tage“ bis hin zu *Dallapiccolas* „Nachtflug“ und *Liebermanns* „Leonore 1940/45“ waren Siege, die die Zeit über die Vergangenheit erhocht.

Wichtiger aber war der *Wille zur Erneuerung der Form*, waren die Versuche, ein neues, dem Zeitgefühl entsprechendes Gleichgewicht der Elemente Wort und Ton, Gesang und Instrumentalklang zu finden, das Verhältnis von Spiel und Sinn, Bild und Symbol gemäß der veränderten geistigen Situation neu zu bestimmen. Schon im Jahre 1906 formulierte *Ferruccio Busoni* die oft zitierten Sätze, die der Idee des romantischen Musikdramas die Ästhetik der Oper als Spiel entgegensetzten:

„Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen, als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder in einen Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere. Und lasset Tanz und Maskenspiel und Spuk mit eingeflochten sein, auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jedem Schritt gewahr bleibe und nicht sich ihr hingebe wie einem Erlebnis.“

Das Romantische wird als Region der Oper bestätigt, aber es wird Schein, „anmutige Lüge“, es verliert seine Realität. Oper ist nicht mehr vorgetäuschte, den Zuschauer als Erlebnis berührende Wirklichkeit, sondern Spiel, heitere oder erhabene Zeremonie, Mummenschanz oder Mysterium. Damit ändert sich das Gesicht der Darbietung, die strengere, stilisierte Züge erhält; es ändert sich die Funktion des Darstellers, der sich dem Komödianten der primitiven, puppenspielnahen Schaubühne angleicht; es ändert sich das Verhältnis des Publikums zum Theater: der Zuschauer, nicht mehr passives Objekt der künstlerischen Täuschung, wird zum aktiven, kritisch mitarbeitenden Partner der Bühne. Nicht nur Busonis eigene Werke, die *Commedia-dell'arte*-Studien „Turandot“ und „Arlecchino“, und, in größeren Dimensionen, der vom Puppenspiel herkommende „Doktor Faust“ verkörperten die Idee der Oper als Spiel. Es war kein Zufall, daß *Hugo von Hofmannsthal* und *Richard Strauss*, von der theatralischen Phantasie des Regisseurs *Max Reinhardt* angeregt, in dieser Zeit das tiefsinnige Capriccio „Ariadne auf Naxos“ auf die Bühne stellten, das auf skurrile und gerade darum überzeugende Weise, durch eine tollkühne Verquickung von Leichtsinn und Ernst, von Harlekinade und Großer Oper den Gedanken des spielenden Theaters verwirklichte. Und es war weiter kein Zufall, daß wenig später von ganz anderer Seite her durch ein Geniewerk von konventionsloser Eigenart eine Bestätigung dieser Anschauungen kam: 1917 entstand *Igor Strawinskys* „Geschichte vom Soldaten“, ein dramaturgischer Teufelsspuk, ein Manifest der neuen, formgebundenen, auf elementare Formeln reduzierten Musik, ein radikales Experiment, das die Oper überhaupt in Frage stellte, da es ihre Hauptfigur, den Sänger, ausschloß und durch eine fein und präzise ineinanderspielende Gemeinschaft von Erzähler, Schauspieler, Tänzer und auf die Szene postierten Instrumentalmusikern ersetzte.

*

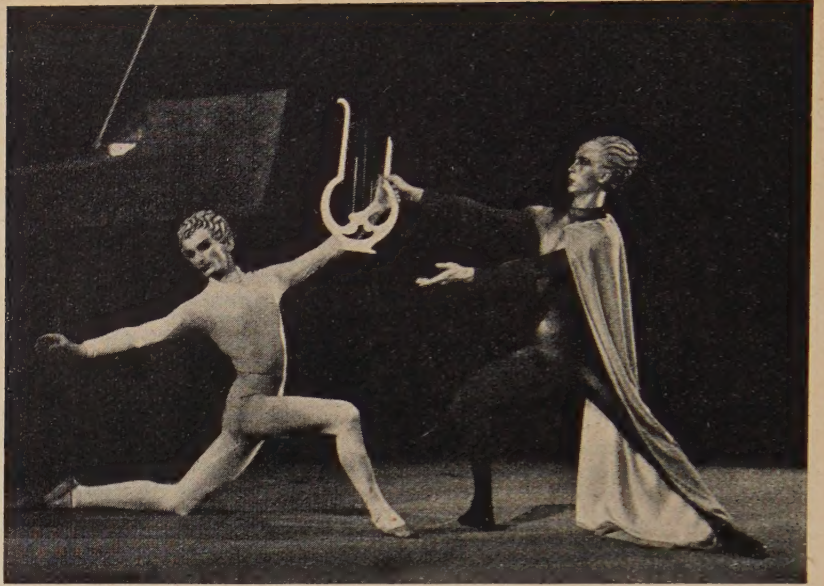
Wirkte schon in allen diesen, in die Zukunft zielenden Versuchen ein Element der Besinnung mit, das an Vorbilder fernerer, jenseits des suspekt gewordenen neunzehnten Jahrhunderts liegender Vergangenheit zu erinnern und Oper wieder als geschichtliche Totalität von ihren Ursprüngen her zu begreifen suchte, waren also *Erneuerung und Fortschritt mit Rückschau und Rehabilitation* verbunden, so wurde die Beschwörung der Vergangenheit auch da, wo sie um ihrer selbst willen geübt wurde, Anregung und Beispiel der modernen Produktion. Die zwanziger Jahre waren für die Opernbühne eine Zeit der Renaissance, die versunkene Kulturen wieder ans Licht der Rampe hob. Bei *Verdi*, der durch Franz Werfels Bearbeitungen der „Macht des Schicksals“ und des „Simone Boccanegra“, durch Aufführungen vernachlässigter Werke wie „Macbeth“ in seiner ganzen Bedeutung als Tragiker für die deutsche Bühne entdeckt wurde, handelte es sich freilich um einen Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts, der aber als Gegenspieler Wagners,

Strawinskys Ballett

»Orpheus«

in einer Aufführung der Städtischen
Bühnen Wuppertal.

(Aus dem im Verlag B. Schott's
Söhne, Mainz, in Gemeinschaft mit
dem Atlantis-Verlag, Zürich, erscheinenden Werk „Igor Strawinsky:
Leben und Werk – von ihm selbst“.)



als Affektdramatiker und Meister der elementaren Gesangsmelodie verstanden wurde und darum als Stilvorbild revolutionierend wirken konnte. Wichtiger und von stärkerem Einfluß war die Renaissance der *Händelschen Oper*, die als seltsam faszinierende Verbindung musikhistorischer Begeisterung mit den Kräften des modernen expressionistischen Theaters von der Universitätsstadt Göttingen ausging und sich weithin und nachhaltig über die Bühnen verbreitete. Damit war der musikalische Barock unmittelbar in imposantester, glänzendster Gestalt Gegenwart geworden. Die Arien- und Typenoper, das hochstilisierte, statische Theater: alles das, was man als Programm predigte, stand als originale, vollkommene Wirklichkeit lebendig auf der Bühne der Zeit.

Der Einfluß Händels, das heißt die musikalische Dramaturgie der neapolitanischen Arienoper, ist bei Hindemith, Weill, Wagner-Regeny und vielen anderen spürbar; die Wiederkehr der geschlossenen musikalischen Form fand hier feste historische Stütze. Von hier führte ein weiterer Schritt in die Vergangenheit, unmittelbar an den Ursprung der Oper. *Carl Orff* nahm von Monteverdi den einfachen Umriß eines anfänglichen, primitiven Musiktheaters, das er mit den naiv-raffinierten Konzeptionen seiner Märchenspiele und szenischen Kantaten wiederum in die Gegenwart projizierte. Mit dem letzten, kühnsten Schritte trat er aus dem Bereich der Oper überhaupt heraus und näherte sich ihrem jahrtausendealten Vorbilde, dem Ursprung des abendländischen Theaters: seine „*Antigonae*“ verleugnet auch die frühesten, von den Musikern des florentinischen Bardi-Kreises gesetzten Konventionen der Opernform; sie will die antike Tragödie direkt, nicht durch das Medium späterer Nachahmung, rekonstruieren.

*

Die radikalste Verwandlung der Oper aber mußte sich ergeben, als man sich nicht mehr damit begnügte, Stoff und Form zu erneuern oder nach alten Vorbildern zu restaurieren, sondern ihr einen neuen Auftrag in der gegenwärtigen Welt gab, der sie in allen ihren Mitteln und Eigenschaften von innen her revolutionieren mußte. Zwei Aufträge hatte die Zeit zu vergeben: den *sozialen* und den *religiösen*. Vollstrecker des sozialen Auftrags auf der Opernbühne wurde der Dichter *Bertolt Brecht*, ähnlich wie *Hugo von Hofmannsthal* weitsichtig genug, beide Formen des Theaters, Wort- und Musikbühne, als gleich wichtige, einander bedingende und beeinflussende Aufgaben des Dramatikers zu erkennen, aber von ganz anderem, realistischem Wollen, von einer ins Politische zielenden Aktivität erfüllt, der Kunst nicht mehr Zweck, sondern Mittel der Erziehung, der Belehrung, der praktischen Wirkung war. Die Idee des *epischen Theaters* kam

dem Anspruch der Musik entgegen, die zur freien Ausbreitung ihrer Form nach flächiger, statischer Dramaturgie verlangt. Das Lehrstück bedurfte zur Steigerung seiner Eindringlichkeit der Musik, die den gehämmerten Sentenzen des Dichters durch ihre Melodie durchschlagende, plakathafte Wirkung verlieh. Die Opernform, die Brecht mit dem Komponisten *Kurt Weill* auf die kahle, jedes illusionären Zaubers entblößte, zum simplen Brettergerüst zurückverwandelte Szene stellte, ist der originellste Beitrag, den das Jahrhundert bisher zur Entwicklung des Musiktheaters geliefert hat: typisiertes, dozierendes, zum Bilderbogen paradigmatischer Situationen erstarrtes Theater, begleitet von einer lapidaren, metallisch verhärteten, mit bänkelsängerischen Banalitäten auftrumpfenden Musik; Theater als Manifest, gegenwärtig und aktuell, äußerster Gegenpol der Zaubersphäre der Romantik.

Daneben erwuchs, repräsentiert durch den Dichter *Paul Claudel*, das *Musiktheater als religiöse Verkündigung*. Dem Theater Brechts verwandt durch epischen Geist und didaktisches Pathos, unterschied es sich doch gründlich von dessen Kargheit und Klarheit. Durch seine mystische Eigenschaft ragte es in Sphären irrealer Phantastik hinein, die nur durch raffinierte, künstlich-hintergründige Dramaturgie, durch üppigen szenischen Prunk bildhaft zu machen war. Daß es trotz aller hohen poetischen und lyrisch-musikalischen Qualität niemals volle dramatische Schlagkraft erreichte, kommt daher, daß Religion und Bühne, Geist und Bild verschiedene Sphären sind, die wohl sich berühren und überschneiden, nicht aber sich decken und ineinander aufgehen können.

*

Eine Reihe von Wegzeichen begleitet die Entwicklung der Oper in unserem Jahrhundert, ihre Herkunft und Richtung markierend. Noch immer ist *Alban Bergs „Wozzeck“*, die späte und große Tat des musikalischen Expressionismus, eines der wirkungsgewaltigsten Monumente der Neuen Musik. *Tristan-Nachklänge*, durch eine fortgeschrittene Harmonik zu äußerster Vielschichtigkeit verfeinert, verbinden sich einer Dichtung von der Angst und Not des Unterdrückten, in Dumpfheit und Ausweglosigkeit Verstrickten; glühendes, lebendiges *Espressivo* ist in ein festes, vom Geist der Vergangenheit gezimmertes Formengerüst gezwungen, eine lose Szenenfolge durch musikalische Logik gebunden, das Drama der Armut ist durch das Pathos der Musik zur Tragödie erhöht. Neben dem Denkmal der Lebensnot steht, ungefähr zu gleicher Zeit entstanden, die Apotheose des Geistes und des Spiels, *Ferruccio Busonis „Doktor Faust“*: Oper als Fest des Theaters, Musik als Mittel, dem Übernatürlichen, Erhabenen gerecht zu werden; überdimensionales Puppenspiel, in dem Mensch und Teufel als Partner agieren, Schaustück und Gleichnis von Untergang und metaphysischem Triumph; Beschwörung mythischer und höllischer Mächte durch magische Zeremonie musikalischer Formen, die, ähnlich wie im „Wozzeck“, Gerüst der musikalischen Dramaturgie sind. Weiter *Igor Strawinskys* Opern-Oratorium „*Oedipus Rex*“, Extrakt der antiken Tragödie, in einfache Formeln der versteinten lateinischen Sprache gepreßt, Gespräch tönender Statuen, Hymnus und Klage psalmodierender, zur Bewegungslosigkeit erstarrter Chöre; *Kurt Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*, Ballade vom vergeblichen Aufstand des Menschen gegen das Gesetz des Geldes und die Trägheit des Genusses, und die „Bürgschaft“, düstere, ahnungsvolle Vision von Diktatur, Krieg und Verderbnis, Zeittheater von erschreckender Wahrhaftigkeit und Eindruckskraft, dessen Sprache das ariose Pathos Handels und den leichten Ton des Songstils unter das Gesetz harter, hämmernder Rhythmen stellt; *Darius Milhauds* farbenglühendes Mysterium von Christoph Kolumbus, dem Gesandten Gottes, der einen neuen Erdteil der Herrschaft des Kreuzes erschließt, und *Arthur Honeggers* schlichtere, enthusiastisch-gläubige Partitur „*Johanna auf dem Scheiterhaufen*“; *Paul Hindemiths* Bekenntnisoper von Mathis dem Maler, Auseinandersetzung des Künstlers mit den Mächten der Zeit und der Ewigkeit; *Arnold Schönbergs* biblisches Fragment „*Moses und Aron*“, das die Askese des Geistes dem Rausch des Blutes und des Goldes entgegensetzt; endlich, am Ende der langen Reihe, die Rückkehr der Oper in die Welt des Zauber- und Maskenspiels, die Busoni ihr als Stätte zuge-

wiesen hatte: *Hans Werner Henzes „König Hirsch“*, romantisch-surrealistisches Capriccio über ein Gozzisches Märchen, eine Partitur der Fülle, die die Mittel von Jahrzehnten zusammenfaßt, Schöpfung einer musikalischen Phantasie, die stark genug ist, der Zeit einen neuen Schönheitsbegriff zu geben.

*

Die Stimmen des Zweifels, die die Fortdauer der Opernform in Frage stellen wollten, sind längst vom Klang einer Produktion übertönt worden, die durch ihre Vielfalt verwirrt. Die Oper unserer Zeit wie die früherer Jahrhunderte auf einen einzigen beherrschenden Typus zu beziehen, ist nicht möglich; die Entwicklungslinien, die aus der Welt des romantischen Musikdramas in die Zukunft führen, laufen nebeneinander her. Schon im dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, dem lebendigen, tätigen Jahrzehnt des Fortschritts und der Klärung, haben sich die Positionen der Schaffenden klar abgezeichnet. Damals schien es, als sei das wort- und spielbestimmte, aus der Polemik gegen die romantische Illusion hervorgegangene Musiktheater die Form der Zukunft, als sei Alban Bergs *„Wozzeck“* eine unzeitgemäße Ausnahme, ein Nachklang der Vergangenheit. Heute, da sich die erstaunliche Vitalität dieser Ausnahmeschöpfung erwiesen hat, da Werke wie *„Lulu“*, *„Moses und Aron“* ans Licht gekommen sind, da jüngere Werke wie Dallapiccolas *„Gefangener“* und, musikalisch-stilistisch betrachtet, auch Henzes *„König Hirsch“*, Fortners *„Bluthochzeit“*, Klebes *„Räuber“* diese Linie fortsetzen, darf man glauben, daß die Musik wieder zum lebenbestimmenden Element der Oper werde; die Musik, die, durch das Erlebnis und die Lehre Arnold Schönbergs hindurchgegangen, die Werte ihrer großen Tradition verwandelt, aber ungebrochen in sich trägt und die aus der Spannung zwischen neuem, strengem Gesetz und schöpferischer Willkür die humane Melodie und das Drama der Zukunft entwickeln wird.

Der neue Ansatz, den die Entwicklung der Oper in unserem Jahrhundert genommen hat, war getragen von Kräften des Fortschritts sowie der Renaissance. Beide haben das Ihre zur Lösung aus der Welt der Romantik getan. Meist wirkten sie in so enger Verbindung, daß es unmöglich ist, ihre Anteile an der produktiven Leistung zu scheiden und ein Werk unzweideutig als fortschrittlich oder traditionsgebunden zu bestimmen. Auch die Grenze zwischen Renaissance und Restauration, zwischen lebendiger Erneuerung und abgrenzender, das Neue ausschließender Wiederherstellung ist nicht immer klar erkennbar. Auch ein Werk so entschieden restaurativen Geistes wie Strawinskys Altersoper *„The Rake's Progress“* kann groß und zeitbedeutend sein, weil das Genie eines unvergleichlichen Musikers hinter ihm steht. Im allgemeinen aber sind die restaurierenden Kräfte, die um 1925 korrigierend und mäßigend auf eine vielleicht zu stürmische Entwicklung wirkten, heute, in einer ohnehin zu Beruhigung und Beharrung neigenden Zeit, als konstruktives Element fragwürdig geworden. Die Zukunft der Oper liegt jenseits kunstgeschichtlicher Erfahrung bei der unbegrenzt entwicklungsfähigen, zu unendlichen Abenteuern bereiten Musik.

Menschen, welche in der Entwicklung der Musik zurückgeblieben sind, können dasselbe Tonstück rein formalistisch empfinden, wo die Fortgeschrittenen alles symbolisch verstehen. An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom „Willen“, vom „Dinge an sich“; das konnte der Intellekt erst in einem Zeitalter wähen, welches den ganzen Umfang des inneren Lebens für die musikalische Symbolik erobert hatte. Der Intellekt selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt; wie er in die Verhältnisse von Linien und Massen bei der Architektur ebenfalls Bedeutsamkeit gelegt hat, welche aber an sich den mechanischen Gesetzen ganz fremd ist.

FRIEDRICH NIETZSCHE

Richard Strauss und sein »musikalisches Testament«: »Prima le parole – dopo la musica!«

Briefe spiegeln die Entstehung des „Capriccio“ wider

Nur in seltenen Fällen war es bisher der Mit- oder Nachwelt vergönnt, in die Werkstatt eines Opernkomponisten und seiner Textdichter Einblick zu nehmen. blieb er schon zu deren Lebzeiten aus naheliegenden Gründen meist verwehrt, wurde nach ihrem Tode der noch vorhandene Briefwechsel – etwa im Falle Mozarts, aber auch manch kleinerer Opernmeister – oftmals gedankenlos vernichtet und ist uns dadurch bestenfalls bruchstückweise erhalten geblieben. Was die Tondichter selbst angeht, haben uns erst in späterer Zeit z. B. Wagner, Verdi oder auch Puccini höchst aufschlußreiche und menschlich wie künstlerisch bedeutungsvolle Dokumente hinterlassen. Sie werden freilich am interessantesten dort, wo auch der Librettist zu Wort kommt, so daß die wechselseitigen Beziehungen zwischen ihm und dem Komponisten hier ihren Niederschlag finden. Was sie betrifft, bildet – wie allgemein bekannt sein dürfte – der wiederholt neu aufgelegte Briefwechsel zwischen Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal eine wahre Fundgrube für alle Freunde der Oper, denn gerade über ihr Wesen und ihr Verhältnis zur Dichtung wird hier Allgemeingültiges ausgesagt. Auch aus diesem Grunde müssen wir das allzu frühe Ableben des Dichters beklagen, das ihrem sich wechselseitig aufs glücklichste befruchtenden Zusammenwirken ein plötzliches Ziel setzte. An seine Stelle trat in den dreißiger Jahren Stefan Zweig, der Strauss das Libretto zur „Schweigsamen Frau“ schrieb; leider ist von der Korrespondenz beider bisher so gut wie nichts veröffentlicht worden. Die Rassenpolitik des Dritten Reiches war schuld daran, daß Zweig selbst in weiser Voraussicht des Kommenden Joseph Gregor, den versierten Theaterkenner, als seinen Nachfolger empfahl. Nicht ungern ging der Meister darauf ein, und so entstanden nun zusammen mit Gregor – wovon die mittlerweile ebenfalls publizierten Briefe zeugen – die drei nächsten Opern: „Friedenstag“, „Daphne“ und „Die Liebe der Danae“.

Anders aber verhielt es sich mit seinem letzten Werk für Musiktheater, dem „Capriccio“, das Strauss selbst vorausahnend als sein musikalisches Testament bezeichnet hat. Damals im nämlichen Alter wie Verdi, als dieser seinen „Falstaff“ schrieb, war er schon von Zweig auf das höchst anregende Textbuch des Abbé Giambattista de Casti zu einer ziemlich unbekannten Oper Antonio Salieris hingewiesen worden. Noch beschäftigt mit der „Danae“-Partitur, kommt der Komponist in einem Brief an Gregor (Frühjahr 1939) erstmals

darauf zurück. Was ihm diesmal vorschwebt, hat nichts zu tun mit den „wahrhaft scheußlichen Dingen“, die Hofmannsthal ihm Jahrzehnte zuvor erfolgreich ausgedrückt hatte. Hier geht es vielmehr um die alte Streitfrage, ob Wort oder Musik der Vorrang gebühre: „Prima le parole – dopo la musica!“ Ursprünglich als Vorspiel zur „Daphne“ gedacht, wird der verheißungsvolle Stoff nun aufs neue aufgegriffen, wobei Gregor allerdings von Anfang an Vorbehalte macht. Strauss verlangt vor allem nach einer „geistreichen dramatischen Paraphrase des Themas“ (12. 5. 39) und ist, wie sich schon hier zeigt, um Anregungen nicht verlegen; er weiß genau, was er will und worauf es hier allein ankommt. Es ist interessant, im beiderseitigen Briefwechsel zu verfolgen, wie sich allmählich die Kernpunkte des Ganzen immer klarer herauschälen. Stets bleibt der Komponist hier tonangebend; er warnt Gregor auch dringend davor, „schon wieder zu poetisch“ zu werden (11. 7. 39), denn „ein nüchternes Gerüst ohne Poesie und Empfindsamkeit“ sei vorerst das Wichtigste.

Im September 1939 ist man schon einen Schritt weiter: Strauss hat jetzt bereits den gesamten Ablauf der Handlung deutlich vor Augen, fordert aber, Clemens Krauss – seinen langjährigen, damals als Operndirektor in München wirkenden Freund – zu weiteren Beratungen heranzuziehen. „Unser ‚de Casti‘ muß für 1932 (nach Mozart, Wagner, Puccini, Lehár) das werden, was Goethes ‚Vorspiel auf dem Theater‘ für 1832 (nach Shakespeare, Lessing, Schiller, Kotzebue, Iffland) war...“, heißt es wenig später. Aber Gregor sieht bei alledem nur eine Debatte, aber kaum Möglichkeit für eine Handlung, der es in der Strauss vorschwebenden Form eben doch an Spannung fehle. Dies scheint der eigentliche Punkt zu sein, über den man zu keiner Einigung gelangt, und so kommt es schließlich – auf den Tag genau drei Jahre vor der Uraufführung des Werkes – zur endgültigen Absage des Komponisten an Gregor (28. 10. 39). „Ich will nun selber mein Glück versuchen“, schreibt er; „die ersten drei Szenen, die ich bisher skizziert habe, haben sogar den Beifall von Cl. Krauss gefunden – und wir werden sehen, ob's mir gelingt!“ Dadurch hatte sich die Mitarbeit Gregors, der sich später (21. 2. 41) vom fertiggestellten Opus – was den Text angeht – vorsichtig distanzierte, ein für allemal erledigt. Strauss fuhr gut dabei.

Denn nun macht die Arbeit am „Capriccio“ im Zusammenwirken mit dem so erfahrenen Theater-



MARC CHAGALL

Der Musiker

(Aus dem Buch „Marc Chagall – Das graphische Werk“, erschienen im Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.)

praktiker und Dirigenten rasche Fortschritte: „Krauss mit starker literarischer Begabung und guten Einfällen hat mich prächtig unterstützt – einzelne Szenen, die zwei großen Ensembles und die Souffleurenszene z. B. sind ganz von ihm...“, rühmte der Meister nachmals selbst. Längst hatte das Thema feste Gestalt angenommen, damit aber auch die Idee des Sonetts, das zur eigentlichen Keimzelle des Ganzen wird. Die immer lebhaftere briefliche Aussprache darüber – von Willi Schuh¹⁾, Oscar van Pander²⁾ u. a. auszugsweise wiedergegeben – zeigt, wie sehr der Dirigent dabei unversehens mehr und mehr ins Fahrwasser des Librettisten gerät, wobei auch ihm sein untrügliches Fingerspitzengefühl für die Erfordernisse der Opernbühne zustatten kommt; mitunter übertrifft er darin selbst Hofmannsthal, der doch gewiß nicht theaterfremd war. Noch vieles ist zu besprechen, das an grundsätzliche Fragen rührt, ehe der Textentwurf endgültig formuliert werden kann. Wichtig ist vor allem, daß der Zeitpunkt der Handlung in Übereinstimmung gebracht wird mit den tatsächlichen musikhistorischen Ereignissen, die damals alle Welt bewegten. Endgültige Klarheit auch hierüber schafft Krauss in einem knapp, aber treffend formulierten Schreiben, das seiner grund-

¹⁾ Über Opern von Richard Strauss (Atlantis=Musikbücherei), S. 95 ff.

²⁾ Clemens Krauss in München (Verlag C. H. Beck), S. 109 ff.

legenden Bedeutung wegen aus dem bisher leider noch unveröffentlicht gebliebenen Briefwechsel beider Autoren herausgegriffen sei und hier im Wortlaut (mit einigen Auslassungen) folgen möge. Am 22. November 1939 in München abgefaßt, geht es nach wenigen Sätzen unmittelbar in medias res:

Der Konflikt Gluck-Piccini ist durch die Überlieferungen anekdotischer Musikgeschichten zu sehr im Vordergrund unseres Bewußtseins. Es gab, bevor Gluck nach Paris kam, drei ausgeprägte Operngattungen: 1. die französische Oper des Rameau, von Lully herkommend – 2. die italienische Opera seria – 3. die Opera buffa, auch mit Neapel als Mittelpunkt...

Die Buffonisten, an ihrer Spitze Piccini, kamen nach Paris und beeinflussten das dort auch noch bestehende sogenannte französische Singspiel (Favart), das statt des Secco-Rezitativs sich des gesprochenen Dialogs bediente. Diese Gattung, in der auch Rousseau komponierte, erreichte später ihren Höhepunkt in Grétry. Aus ihr entstand die französische Buffo-Oper, die Opéra comique (besteht seit 1762). Als Nebengattung ist noch zu erwähnen die sogenannte Ballett-Oper, eine Oper mit großen Balletteinlagen. Es sind auch von Gluck einige sehr bezeichnende Werke vorhanden...

Ich hoffe Sie mit diesen trockenen theaterhistorischen Erläuterungen nicht gelangweilt zu haben. Wie Sie sehen, habe auch ich mir Ihre Gedanken eingehend überlegt. Ich komme zu dem Ergebnis, daß es unmöglich ist, in einem Theaterstück, das zu der Zeit, in der unser Stück spielt, aufgeführt wird, artistische Einlagen vorzuführen. Diese Entartung ist durchaus unserer heutigen Zeit vorbehalten geblieben. In der hochkultivierten Atmosphäre des französischen Aufklärungszeitalters ist so etwas gänzlich unmöglich. Und der Zeitgeist, die Tatsache, daß sich die kultivierte Welt aller Länder mit dem Problem des Theaters so eingehend befaßt hat, soll doch in Ihrem Stück die handlungsbewegende Rolle spielen. Also nur durch ihn ist es möglich, daß die Frage gestellt wird: „Wort oder Ton?“ – und daß diese Frage wirklich ins persönliche Leben hineinspielt.

Wie sehr ich auch hin und her überlege: Sie brauchen wirklich keinen drastischen Theatereffekt in Ihrem Stück. Sie wollten doch auch gar keine „Oper“ schreiben? – sondern Diskussionen und theoretische Fragen in Musik setzen. Natürlich klingen in meinem letzten Entwurf diese theoretischen Dinge dürr und nüchtern. Sie sind ja auch noch nicht geformt.

Es gilt also nicht den Gegensatz zwischen Opera seria und Opera buffa... besonders herauszustellen, sondern den Gegensatz zwischen der Opera seria des Belcanto zur musikalischen oder heroischen Tragödie des Gluck. Dieser Kampf erregte damals die Gemüter. Neben diesen Kunstgattungen waren Opera buffa und Opéra comique etwas Minderwertiges, und es genügt, wenn der Theaterdirektor, um der breiten Masse des Publikums zu dienen, diese beliebten Gattungen vorzieht. Meinetwegen auch das Vaudeville, wenn Sie es haben wollen – oder die Ballett-Oper, die ganz auf Ausstattung gestellt war. Die Entwicklung des großen Ensembles ist nach meinem Vorschlag dramaturgisch sehr folgerichtig und wirkt gar nicht opernhafte aufgesetzt! Auch das Streit-Finale könnte sich gut in der von Ihnen gewünschten Form – Cantus firmus etc. – entwickeln. Es hängt nur davon ab, den Dialog und die Äußerungen zu diesem Zeitpunkt genügend zu schärfen. Sehr würde ich davor warnen, zu Beginn der großen Szene eine Arie singen zu lassen. Erstens wäre das eine Wiederholung der Situation von kurz vorher (es ist ja eben erst das Sonett auf der Bühne vorgebracht worden), und zweitens würde der Fluß der Handlung notwendigerweise unterbrochen werden.

Das darf keinesfalls sein. Ihre Idee mit dem Tänzchen ist ausgezeichnet. Die Szene muß damit beginnen, damit der Dialog während des Tanzes weitergehen kann und die streitlustige Stimmung erhalten bleibt.

Dies für heute. Ich werde weiter nachdenken und hoffe, Ihnen in einigen Tagen noch ausführlichere Vorschläge auf meiner Linie machen zu können... Ihre lakonische Mitteilung, die Partitur des II. Aktes ist auch fertig, kann sich ja nur auf die „Danae“ beziehen. Das ist ja großartig! Ich bewundere Sie von ganzem Herzen und mit meinem „gesamten“ Verstand.

Herzlichst

Ihr sehr ergebener
Clemens Krauss

Lieber Freund!

Heute früh... kam Ihre schöne musikgeschichtliche Vorlesung, für die ich doppelt dankbar bin, da neben Musiktheorie — Musikgeschichte meine schwache Seite ist.

Jedenfalls erheischen Ihre Ermahnungen größte Vorsicht in betreffs der Zeit der damals blitzartig folgenden Umwälzungen, und ich glaube, wir müssen beim Anfang des Jahres 1775 (also 1 Jahr nach der Erstaufführung der „Iphigenie in Aulis“) bleiben und die Figuren des Dichters und Musikers dahin festlegen, daß der Dichter sowohl Musikdrama (Gluck) wie Oper als Mischmasch prinzipiell ablehnt, da darin weder das Wort zur richtigen Geltung kommt (wie im rezierten Schauspiel) noch die Musik, die nach Ansicht verschiedener Musikästhetiker in der Oper nur Die-nerin des Wortes ist.

Der Musiker wiederum hat sich bisher nicht in Vocal-musik, besonders nicht in der Oper versucht, deren bisherige Leistungen ihn dazu nicht animiert haben. Erst Gluck („Iphigenie“) hat ihm kolossal imponiert, scheint ihm aber zu genial und einmalig, als daß er selbst sich an etwas Derartiges wagen sollte. Und erst durch den Verlauf unseres Stückes und die Liebe zur Comtesse wird er bestimmt, auch mit „Daphne“ den Versuch zu wagen.

Der Direktor wieder nimmt (gegen Wagner und gegen Brahms) den Standpunkt des Theaters (Rich. Strauss) ein, dem jedes Genre erlaubt scheint und willkommen ist, das mit künstlerischer Vollendung vorgetragen wird... Ich glaube, das wäre so die Basis! Über die Details im Aufbau des Ensembles müssen wir uns mündlich einigen...

In Eile

R. Strauss

Übrigens habe ich das Sonett gestern in erster Fassung (Verbesserungen vorbehalten) „in Musik gesetzt“.

Damit hatte Strauss dem zu seinem neuen Textdichter ausersehenen Dirigenten in entscheidenden Punkten recht gegeben; die Basis für alles Weitere war gefunden. Schon im Juli 1940 waren die ersten Szenen der Oper vertont, und im Februar 1941 konnte bereits die Partitur abgeschlossen werden. Mit dem bezeichnenden Untertitel „Ein Konversationsstück für Musik“ erlebte „Capriccio“ mitten im Krieg, am 28. Oktober 1942, im Münchner Nationaltheater unter Leitung von Clemens Krauss seine glanzvolle Uraufführung — knapp ein Jahr, bevor auch dies traditionsreiche Haus bombenzerstört in Schutt und Asche sank. Seither ist es — nach Kriegsende erstmals im Rahmen der Salzburger Festspiele — über viele Bühnen gegangen, unlängst auch anlässlich seiner Aufführung in Paris ins Französische übersetzt worden. Theater auf dem Theater, obendrein so geistvolles, vom Altmeister der Oper mit leichter Hand kammermusikalisch getönt — es bleibt, nicht nur für Feinschmecker, ein Leckerbissen ohnegleichen in jeglicher Beziehung.

DAS MEISTERWERK (III)

HANS F. REDLICH

»L'Orfeo« von Claudio Monteverdi

I

Der Orpheus-Mythos ist von Anbeginn mit der Geschichte und Entwicklung der Oper aufs innigste verknüpft. Es ist leicht einzusehen, warum Dichter und Komponisten immer wieder auf diesen Stoff zurückgegriffen haben. Die Legende von dem thrasischen Sängerkomponisten, der seiner geliebten Gattin ins Totenreich hinabfolgt und ihre Wiederkehr zur Oberwelt kraft seiner melodischen Klage von den Beherrschern des Hades erzwingt, ist — wie keine zweite — imstande, die Macht der Musik über die beseelte und unbeseelte Natur zu verherrlichen. Der Orpheus-Mythos ist und bleibt einer der Urväter dramatischen Musizierens im Wandel der Zeiten. Er spielt an allen stilgeschichtlichen Wendepunkten der Oper eine bestimmende Rolle.

Glucks erste Reformoper „Orfeo ed Euridice“ (auf einen italienischen Text Calzabigis komponiert und 1762 in Wien uraufgeführt) repräsentiert mit ihrer fast zweihundertjährigen Laufzeit den ältesten, noch leben-

digen Bestandteil des heutigen Opernspielplans. Es ist zugleich die bekannteste musikdramatische Fassung des Stoffes geblieben. Fast genau ein Jahrhundert später läßt Offenbachs witzig-freche Operparodie „Orphée aux enfers“ in den Bouffes-Parisiens von 1858 die idyllischen Untertöne der alten „Favola pastorale“ wieder anklingen. In zeitlicher Mitte zwischen beiden entsteht Joseph Haydns letzter, zum Scheitern verurteilter Opernversuch: eine Orpheus-Oper nach einem Libretto von Badini (mit dem Untertitel „L'anima del Filosofo“), im Todesjahr Mozarts (1791) für und in London komponiert.

Die besondere Aktualität, die der Orpheus-Stoff offenbar für die Oper des zwanzigsten Jahrhunderts besitzt, kann hier nur flüchtig gestreift werden. Es genügt daran zu erinnern, daß Ernst Krenek (1926), Darius Milhaud (1926), Henk Badings (1941) und Igor Strawinsky (1947) Orpheus-Opern verschiedenster stilistischer Haltung komponiert haben, Alfredo Casellas Kammeroper „La Favola d'Orfeo“ (uraufgeführt 1932 in Venedig; deutsche Erstaufführung in meiner Über-

setzung 1938 in Stuttgart) allein geht textlich auf die älteste dramatische Fassung der Mythe zurück: auf Polizianos Drama von 1471, das — mit einer inzwischen verschollenen Begleitmusik von Germi — in Mantua uraufgeführt wurde. Dieses erstaunliche Frühwerk antizipiert das Opernexperiment der Florentiner „Camerata“ um mehr als ein volles Jahrhundert. Diese allerersten Opern, zwischen 1597 und 1602 entstanden, kreisten mit besonderer Vorliebe um die Gestalten von Orpheus und Eurydike. Ihre Autoren sind die Sänger-Komponisten Peri und Caccini und der Dichter Rinuccini. In den beiden „Euridice“-Opern der Jahrhundertwende ertönt erstmals das neue monodische Rezitativ, von kurzen Chorsätzen madrigalistischer Haltung öfters unterbrochen.

Das Florentiner Opernexperiment fand sein schöpferisches Echo im benachbarten Mantua, dem Sitze jener Gonzagas, für deren Vorfahren Polizian sein Orpheusdrama geschaffen hatte. Der Wunsch der beiden opernbegeisterten Erbprinzen Ferdinando und Francesco Gonzaga, die neuartige Kunstform des „melodramma“ an ihren Hof zu verpflanzen, gab unmittelbaren Anlaß zur Entstehung der „Favola in Musica“, die Allessandrino Striggio, Mantuas Schatzkanzler und ein Sohn des berühmten gleichnamigen Madrigalisten, für Claudio Monteverdi, Maestro della Musica del Serenissimo Signor Duca di Mantua, im Winter 1606/07 verfaßte. Monteverdis Erstlingsoper erwuchs im Schatten des Florentiner Experiments. Das beweist die Wiederwahl des Orpheus-Stoffes, aber auch das Engagement des Florentiner Caccini-Schülers Gualberto Magli, der eine der Hauptpartien in Monteverdis Oper übernahm¹⁾. Die Uraufführung fand am 24. Februar 1607 in einem Saale der Accademia degli Invaghiti statt, einem höfischen Klub, dessen Präsident der Thronfolger Francesco war. Die Aufführung wurde am 1. März im herzoglichen Palast wiederholt.

Der sensationelle Erfolg derselben, auf den sich zahlreiche zeitgenössische Dokumente beziehen und der auch in weiteren Wiederholungen in Städten Oberitaliens zum Ausdruck kommt, wird durch die Tatsache rapider Publikation unter besonderen Beweis gestellt. Dem bereits am Tage der Uraufführung veröffentlichten, bei Osanna, Mantua, erschienenen Textbuch folgen in rascher Aufeinanderfolge die beiden venezianischen Partiturdrukke von 1609 und 1615. Sie erweisen sich als Revisionen der ursprünglich gespielten Fassung. Striggios Libretto hielt sich streng an den tragischen Schluß der Legende. Orpheus ergriff vor einem rasenden Bacchantenzug die Flucht. Ein Chor der Bacchanten drohte dem „Verächter ihrer Sitten“ blutige Rache an. Der Partiturdruk von 1609 ersetzt diese Schlußszene durch das Eingreifen Apolls, der als „Deus ex machina“ in einer Wolke herabsteigt, um mit dem untröstlichen Orpheus sich wieder zum Olymp zu erheben. Die Oper schließt als echte „Favola pastorale“ mit dem musikalischen „Happy-End“ eines friedlichen Hirtenchores²⁾.

¹⁾ Neuere Forschungen lassen es zweifelhaft erscheinen, ob Magli ein Kastrat gewesen ist. Man nimmt heute an, er sei ein Sopranist (Sängerknabe) gewesen. Es ist auch nicht feststellbar, welche Partie er in Monteverdis Oper gesungen hat. Die Partie des Orpheus ist im Tenorschlüssel geschrieben. Es ist fraglich, ob ein Sopranist sie bewältigen konnte. Vgl. meinen Briefwechsel mit J. A. Westrup und N. Fortune in *The Music Review*, 1953/54.

²⁾ Es ist unwahrscheinlich, daß A. Striggio jun. für die schwächliche Neufassung des eigentlichen Opernchlusses verantwortlich zu machen ist. Ähnlich bedeutsame Abweichungen vom ursprünglich veröffentlichten Textbuch finden sich auch in Monteverdis beiden Spätopern.

Striggios Text ist ein typisches Humanistenstück in fünf Akten. Die Architektur der klassischen griechischen Tragödie hat seinen Aufbau ebenso bestimmend beeinflußt, wie die idyllische Schäfer-Atmosphäre der „Favola pastorale“ Tassos und Guarinis auf die Hirtenszenen des I. und II. Aktes abgefärbt hat. Das beziehungsreiche Zitat der Hölleninschrift aus Dantes „Inferno“ im Munde der allegorischen Figur der „Hoffnung“ (Akt III) erwächst ebenso sehr aus der archäologischen Grundeinstellung des Textdichters als die gedehnten chorischen Schlußstrophen an den Aktschlüssen der Mittelakte. Im Gegensatz zu der lyrisch-skizzenhaften Beschränkung auf Euridikes Tod in Rinuccinis Libretto von 1600 behandelt Striggio — in bewußtem Anschluß an Poliziano und in Vorwegnahme der späteren Lösung eines Calzabigi — Orpheus' Fahrt zum Hades und die Umstimmung der unterirdischen Mächte zu seinen Gunsten als Achse der dramatischen Entwicklung.

Die Handlung selbst verläuft folgendermaßen:

Im Prolog kündigt „Die Musik“ von Orpheus, dem Halbgoth, dessen Harfenspiel und Gesang selbst die Tiere bezähmt und dessen Gebet die Hölle selbst erhört.

Im I. Akt feiern Orpheus und Eurydike Hochzeit. Unter frohen Gesängen der Hirten und Nymphen ziehen die Vermählten zum Tempel.

Akt II: Während Orpheus sein gegenwärtiges Glück preist und einstiger Sehnsuchtsqualen gedenkt, überrascht ihn Silvia, Eurydikes Gefährtin, mit der Botschaft vom plötzlichen Tod der Gattin. Eurydike ist beim Blumenpflücken von einer giftigen Schlange gebissen worden und in ihren Armen verschieden. Orpheus beschließt verzweiflungsvoll, die Geliebte im Hades selbst aufzusuchen.

Akt III: Einzig von der „Hoffnung“ geleitet, die ihn nun auch verläßt, ist Orpheus an der Pforte der Unterwelt angelangt, über deren Tor die warnenden Worte eingegraben sind: „Laßt, die ihr eingeht, alle Hoffnung fahren.“ Charon, der Fährmann des Todes, versinkt unter den zauberischen Klängen von Orpheus' Saitenspiel und Gesang in Schlaf. Orpheus besteigt seinen Kahn, um am jenseitigen Ufer des Styx die Gattin zu suchen.

Akt IV: Gerührt von den Klagen des thrasischen Sängers, bittet Proserpina ihren Gatten, Eurydiken der Oberwelt wiederzugeben. Pluto läßt sich erweichen. Doch verfügt er: „Ehe sein Fuß den Höllengrund verlasse, darf niemals sich sein Auge wenden...“. Glückselig durchschreitet Orpheus die Unterwelt, bis ihn plötzlich Zweifel befallen, ob die Höllengeister es auch ehrlich mit ihm meinen. „Da ich singe, ach, wer sagt mir, daß sie folge?“ Als nun geheimnisvoller Lärm hinter ihm hörbar wird, überfällt ihn der Gedanke, die Furien könnten ihm die Liebste rauben. Er kann nicht länger widerstehen... er wendet sich um... und im gleichen Augenblick entschwindet ihm Eurydikens geliebter Schatten... Ein Geisterchor fällt den Richterspruch: „Ewiger Ruhm wird nur dem, der sich selbst überwindet.“

Akt V: Orpheus ist in seine thrasische Heimat zurückgekehrt und überläßt sich dem Schmerz in der Einsamkeit, in der sich ihm einzig der eigene Klagelaut als eintöniges Echo zugesellt. Da erscheint Apoll in einer Wolke. Er verheißt dem Untröstlichen Unsterblichkeit und besänftigt seinen Schmerz um den Verlust Eurydikens. Feierlich singend, steigen beide zum Olymp empor. Chöre und Tänze froher Hirten klingen ihnen nach.

III

Monteverdi hat diesen, in gefälligen Reimkadenzen entworfenen, literarisch hochstehenden Operntext gewissermaßen ambivalent komponiert — im Pendelausschlag zwischen Spätrenaissance und Frühbarock. Die Modellbedeutung des Perischen „Euridice“-Rezitatifs für die musikalische Gestaltung der affektgeladenen Monologe in Monteverdis „L'Orfeo“ steht außer Frage³⁾. Monteverdis entscheidender Schritt über Peri hinaus liegt aber in der gewaltigen stilistischen Ausweitung seiner musikdramatischen Tonsprache.

Wo Peri und Caccini zwischen monodischem Rezitativ und madrigaleskem Chor einförmig alternieren, setzt Monteverdi die bunte Vielfalt der dem Madrigal und der Kanzone verpflichteten Ausdrucksvarianten ein. Seine Hirten singen tanzartige „Balletti“ im Stile Gastraldis; die kontemplativen Chöre der mittleren Aktschlüsse verwenden die schwerflüssige Imitationstechnik der späteren Niederländer. Madrigalistische Einlagen elegischen Charakters (wie etwa das chorische Duett „Alcun non sia“ des I. Aktes) benützen die Ostinatotechnik der sogenannten „Romanesca“-Baß-Variation. Orpheus singt nicht nur im frei ausschwingenden Rezitativ der Florentiner „Camerata“ über orgelpunktartigen Bässen; am gesanglichen Höhepunkt des III. Aktes („Possente spirito“) rührt er das steinerne Herz des unerbittlichen Charon mit einer Koloraturarie über gleichbleibendem Baß-Ostinato, geschmückt mit Auszierungsvarianten konzertierender Soloinstrumente, damit das Prinzip barock-konzertanten Musizierens kühn vorwegnehmend.

Diese Tendenz zu stilistischer Ausweitung führt schließlich zu einer fundamentalen motivischen Organisierung der ganzen Musik der Oper. Das Prinzip des assoziativen Leitmotivs ist bereits erkannt. Der Klageschrei der Botin im II. Akt „Ahi caso acerbo“ (Weh, herbes Schicksal) wird später von den Hirten, noch später vom gesamten Chor in wuchtiger Harmonisierung wiederaufgenommen; eine dunkel gefärbte, feierliche „Sinfonia“ der Posaunen und tiefen Streicher erklingt erstmals zum Erscheinen Charons im III. Akt, um als geheimnisvolle Reminiszenz beim Erscheinen Apolls im V. Akt wiederzukehren. Ein feierlich schreitendes Ritornell (auf einer Quintsequenz des Ostinatobasses aufgebaut) unterbricht jeweils die Verse der präludierenden „Musica“ im Prolog. Zeitgenössische französische Stileinflüsse beleben den pastoralen Rhythmus der von Orpheus angestimmten Ekloge des II. Aktes.

Für eine Musik so weit gespannter Stiltendenzen wählt Monteverdi bewußt eine Orchesterpalette von fast verwirrender Mannigfaltigkeit. Der Partiturdruk von 1609 verzeichnet die Mitwirkung der Instrumente in folgender Tabelle:

2 Gravicembali, 2 Contrabassi da Viola, 10 Viole da brazzo, 1 Arpa doppia, 2 Violini piccoli alla Francese (vielleicht französische Kleingeigen, Pocchetten), 2 Chitarroni, 2 Organi di legno (Flötenorgel), 3 Bassi da Gamba, 4 Tromboni, 1 Regale, 2 Cornetti (Zinken), 1 Flautino alla vigesima Seconda (Diskant-Blockflöte), 1 Clarino, 3 Trombe sordine.

³⁾ Vgl. meine Abhandlung „Aufgaben und Ziele der Monteverdi-Forschung“, Die Musikforschung, IV/4, 1951, und die dort kommentierten Gegenüberstellungen von Rezitativen Peris und Monteverdis.



ANSELM FEUERBACH

Orpheus und Eurydike

NB.: Nicht erwähnt in der Originaltabelle sind Harfen, Ceteroni (große Zithern) und Flautini (Piccolos), die an gewissen Stellen der Partitur eingesetzt werden.

Dieses glanzvolle Intermedium-Orchester wirkt im Jahre 1607 schon fast als Anachronismus verklungener höfischer „Tornei“. Nach 1610 wird es von Monteverdi irgends mehr verwendet. Auch hier kommt es nur an den orchestralen Höhepunkten der — die Akte verbindenden, von Giovanni Gabrieli inspirierten — Bläusersinfonien zu vollem Einsatz. Meist verwendet Monteverdi sein reiches Instrumentarium mit feinem Sinn für den charakterisierenden Farbwert kleiner Gruppen. Blockflöte, Streicher, Harfe, Cembalo und Gitarren begleiten die Hirtenchöre des I. Aktes, während die Instrumentalritornelle der liedartigen „Soli“ des Orpheus und eines Hirten im II. Akt von Pocchetten, Chitarroni und einem Cembalo ausgeführt werden. Monteverdis Gefühl für die dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten der musikalischen Farbe führt zum überraschenden Einsatz des schnarrenden Regals in Charons erstem Rezitativ (Akt III), aber auch zu scharfer Gegenüberstellung unvermittelter Tonartgegensätze (E-Dur — g-Moll) im angstumwitterten Dialog zwischen Orpheus und der Botin (Akt II).

IV

Der Differenzierung von Monteverdis musikdramatischem Melos entsprach der damalige Stand der No-

tationstechnik nicht völlig. Monteverdi mußte daher seine ausdrucks-gesättigte, emotional aufgelockerte, dem poetischen Wortgehalt nachspürende Musik in einer Form niederschreiben, die auf einen Kompromiß zweier Stilgegensätze schließen läßt. Obwohl der Partiturdruk von 1609 Stimmen und Instrumente bereits im Sinne späterer Opernpartituren anordnet und durch den Taktstrich reguliert, sind die Mensurzeichen (Prolationes) noch vielfach den Vorstellungen der Mensuralnotation verpflichtet. Auch fehlt es öfteren eine klare Disposition der einzelnen Instrumentengruppe. Ausarbeitung genauer Particells für das einzelne Instrument, genaue Abgrenzung der Überschneidung selektiver Instrumentalgruppen und harmonische Ausarbeitung der oft spärlich bezifferten Continuo-Stimme sind — wie vieles andere — dem jeweiligen Leiter der Aufführung überlassen, der — mit der Praxis seiner Zeit wohl vertraut — rasch und sicher improvisieren konnte, wo der heutige Interpret sich erst mühsam in einen versunkenen musikalischen Aufführungsstil einleben muß.

Die Bemühungen um eine Wiederbelebung des „Orfeo“ haben im Laufe der letzten ca. 50 Jahre zu widersprechenden praktischen Lösungen geführt. Neuere italienische Bearbeiter wie Respighi und Giacomo Benvenuti haben Monteverdi im Sinne einer romantischen *italianità* umzuwerten versucht. Eine bewußt expressionistische und stilisierte Lösung hat Carl Orffs „deutsche Nachgestaltung“ in wiederholter Revision geboten, während die Bearbeitungen von J. A. Westrup (Oxford, 1925) und vom Unterzeichneten (Zürich, 1936) sich um eine stilgerechte Rekonstruktion des Originals bemühten. Einen ähnlichen Weg sind neuere Bearbeiter des Werkes — wie Paul Hindemith und

August Wenzinger — gegangen⁴⁾. Trotz offenbar gleichartiger Zielsetzung beider, einer getreuen Rekonstruktion mit Hilfe alter Instrumente zustrebenden Bearbeiter, weisen ihre Druckausgaben überraschende Unterschiede auf. Während Hindemith sich getreu an die Tonhöhe des Originals hält, transponiert Wenzinger das ganze Werk um einen Ganzton nach oben (was zweifellos die Ausführung zahlreicher tiefliegender vokaler Partien erleichtert). Andererseits hält sich Wenzinger streng an die Notenwertung des Originals, während Hindemith diese durchweg um die Hälfte verkürzt, was zu einer Modernisierung des Notenbildes im allgemeinen führt und rhythmische Gruppierungen leichter ins Auge fallen läßt. Beide Bearbeitungen, deren hohes editionstechnisches Niveau zu begrüßen ist, beweisen, wie weit wir auch heute noch von einer einheitlichen Interpretation Monteverdis und seiner Zeit entfernt sind. Vergleicht man aber Wenzingers und Hindemiths „Orfeo“-Bearbeitungen mit denen, die vor 1935 entstanden sind, dann kommt einem erst zu beruhigendem Bewußtsein, daß die viel diskutierte Monteverdi-Renaissance des letzten Vierteljahrhunderts doch nicht ganz umsonst gewesen ist.

⁴⁾ Claudio Monteverdi: Orfeo, Favola in Musica, 1607, arranged by Paul Hindemith, 1943, Piano score (Copyright 1953 by Paul Hindemith); L'Orfeo, Favola in musica di Claudio Monteverdi . . . Bearbeitet von August Wenzinger, Kl.-A., Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1955. Von Wenzingers Bearbeitung ist eine sehr gelungene Langspielplatte (Archiv-Produktion, APM 14057/8) erschienen (siehe auch S. 442 dieses Heftes).

In die Fragen der modernen Bearbeitungspraxis — unter besonderer Berücksichtigung des „Orfeo“ — führt das Kapitel „Das Editionsproblem“ meines Buches „Claudio Monteverdi — Leben und Werk“, Verlag Otto Walter, Olten, Schweiz, ein. Vgl. auch das betreffende Kapitel in der erweiterten englischen Ausgabe dieses Buches (Oxford University Press, London, 1952).

BERNHARD MEWES

Theater heute

Der Wiederaufbau, kommerziell gesehen

Die Diskussion um die geistige und wirtschaftliche Situation der Theater wird fortgesetzt. Neben den Subventionen ist es der *Neubau der Theater*, der in den Mittelpunkt des Interesses gerückt ist. Bei den kritischen Äußerungen kann man sich meist des Eindrucks nicht erwehren, daß Einzelfälle verallgemeinert werden, daß vieles allzu einseitig gesehen wird. So darf bei einer Kritik am Theaterbau in den Städten nicht vergessen werden, daß bisher erst ein Teil der Kriegsschäden beseitigt ist. Fast die Hälfte sämtlicher westdeutschen Bühnen spielen noch in gemieteten Räumen. Nur einigen von ihnen wird es gelingen, sich in den nächsten Jahren ein eigenes Haus zu schaffen, anderen genügt die gegenwärtige Unterkunft, so daß es nicht erforderlich ist, in ein neues Haus zu ziehen. Ein Teil der Theaterstädte hat überhaupt nicht die Absicht, einen neuen Bau für das Theater zu errichten. Um es einmal zahlenmäßig zu belegen:

Im Kriege sind 47 Theater vollständig und 26 Gebäude teilweise zerstört worden. Von diesen 73 Bühnen sind bis zum Jahre 1954 36 vollständig und ein Haus teilweise wieder aufgebaut worden, während sich sieben noch im Bau befanden. Am 31. März 1955 waren 29 Theatergebäude noch nicht wieder hergestellt, von denen in elf Fällen ein Wiederaufbau geplant ist. In

18 Fällen ist ein solcher Wiederaufbau bisher nicht vorgesehen.

Diese wenigen Zahlen lassen mit erschreckender Deutlichkeit noch einmal erkennen, in welchem ungewöhnlichen Ausmaß gerade die Stätten dramatischer Spielkunst zerstört worden sind. Es ist zweifellos eine Leistung und ein Zeichen kulturellen Aufbauwillens, wenn es in den letzten fünf Jahren gelungen ist, etwa die Hälfte der Schäden zu beseitigen. Daraus Vorwürfe herzuleiten, wie es jetzt häufig geschieht, scheint nicht gerechtfertigt; denn diese Leistung wurde neben dem Wohnungsbau, Straßenbau, Schulbau und Krankenhausbau von den Gemeinden bewältigt. Außerdem handelt es sich doch nur um verhältnismäßig wenige Städte. Wenn man berücksichtigt, daß es 244 Städte über 20000 Einwohner gibt, dann sind die wenigen, die einen Theaterbau in den letzten Jahren vollendet haben, doch nur ein kleiner Prozentsatz. Was ist dies aber im Rahmen der gesamten Aufbauleistung der öffentlichen Hand in den gleichen Jahren!

Dazu kommt, daß nicht einzelne Persönlichkeiten derartige Maßnahmen von sich aus anordneten, sondern daß die Parlamente die Beschlüsse faßten und die Finanzierung sicherten. Die vollen Häuser unserer Theater zeigen, daß die Bevölkerung hinter diesen

Beschlüssen steht; denn die Zahl der Theaterbesucher ist in den letzten Jahren erheblich gestiegen. Waren im Jahre 1949 unter 1000 Einwohnern 78 Theaterbesucher, so waren es im Jahre 1954 durchschnittlich 101. Die Ausnutzung der zur Verfügung stehenden Plätze hat dementsprechend in der gleichen Zeit zugenommen, und zwar bei Opern, Operetten und Tanzabenden von 63,8 v. H. auf 77,0 v. H., beim Schauspiel von 57,6 v. H. auf 74,1 v. H. und bei den Konzerten von 66,6 v. H. auf 82,4 v. H. Wenn nicht nur die Besuche der eigenen und fremden Veranstaltungen am Ort einschließlich der geschlossenen Veranstaltungen in den eigenen Theatern, sondern auch die Gastspielveranstaltungen auswärtiger Bühnensembles berücksichtigt werden, waren im Jahre 1954 insgesamt 20 Millionen Theaterbesucher zu verzeichnen. Selbst derjenige, der derartige Zahlen nicht überbewertet und der kulturelle Leistungen nicht allein an Zahlen mißt, wird zugeben müssen, daß sich in ihnen eine Bestätigung und Rechtfertigung der Beschlüsse der zuständigen politischen Gremien ausdrückt. Die Nachfrage nach Theaterkarten ist unverändert stark.

In diesem Zusammenhang ist die *Zusammensetzung des Besucherkreises* nicht uninteressant. Waren 1951 noch 38,9 v. H. der Besucher Inhaber von Tageskarten, so waren es 1954 nur noch 29,6 v. H. Die Jugend- und Studentenkarten sind von 11,7 v. H. auf 10,5 v. H. zurückgegangen, dafür ist jetzt der Anteil der Platzmieter von 23,1 v. H. auf 27,0 v. H. angestiegen, was wohl als ein erfreuliches Zeichen gewertet werden kann; denn der Theaterbesucher will sich durch das Lösen eines Abonnements einen ständigen Platz sichern. Jedoch hat auch der Anteil der Besuchergemeinden zugenommen, und zwar von 25,1 v. H. auf 28,8 v. H. in der fraglichen Zeit. Bei der letzten Gruppe liegt nicht nur eine feste Abnahme der Plätze vor, die Besucherorganisationen äußern bestimmte Wünsche wegen der abzunehmenden Stücke. Die beiden letzten Fälle erleichtern dem Intendanten die finanzielle Disposition und zum großen Teil auch die künstlerische, da er mit einem festen Abnehmerkreis rechnen kann. Der Rückgang des Verkaufs von Tageskarten und der damit verbundene Wandel in der Zusammensetzung des Besucherkreises sollte daher nicht bedenklich stimmen.

Vielfach werden Bedenken künstlerischer Art zu dem Anwachsen der Theaterabonnements geäußert, weil die Sicherheit des ausverkauften Hauses den Intendanten zu einer gewissen Bequemlichkeit verführen könnte. Er erhält aber gerade durch die finanzielle Sicherheit die Möglichkeit, auch einmal problematische und avantgardistische Stücke aufzuführen und ihnen zum Durchbruch zu verhelfen. Welcher echte Theaterleiter würde wohl eine solche Chance nicht nützen! Dabei darf nicht übersehen werden, daß es sich bei den angegebenen Zahlen um Durchschnittswerte handelt, die für die einzelnen Bühnen verschieden sind. Um einen wohl etwas extremen Fall wiederzugeben, sollen die Zahlen für das Staatstheater in Braunschweig angeführt werden. Dort sind die Platzmieter mit 50,9 v. H., die Besuchergemeinden mit 24,3 v. H., die Jugend- und Studentenkarten mit 3,3 v. H. und die Tageskarten mit 21,5 v. H. vertreten. Das starke Gewicht der Abonnements ist als günstig für die Theaterleitung anzusehen, insbesondere wirtschaftlich, da hier höhere Preise erzielt werden als bei den Besucherorganisationen. Als ein anderes Beispiel sei das Opernhaus in Augsburg angegeben, in dem nur 8,4 v. H.

der Besucher auf Platzmieten, dagegen 48 v. H. auf Besuchergemeinden, 13,2 v. H. auf Jugend- und Studentenkarten, 24,8 v. H. auf Tageskarten und 5,6 v. H. auf Dienstplätze und Steuerkarten entfallen.

Der Theaterbesuch ist eben in den einzelnen Städten verschieden organisiert. So gibt es in Berlin überhaupt keine Platzmieten, sondern sämtliche Abonnements werden durch die Besuchergemeinden vergeben, die von der Stadt noch eine besondere Subvention erhalten, und zwar in Höhe von 1,8 Mill. DM. Im übrigen werden derartige Zuschüsse an Besuchergemeinden nur noch in Köln und Solingen, aber mit bedeutend geringeren Summen, gezahlt.

Durch die *eigenen Einnahmen* wurden im Jahre 1954 nur 37,9 v. H. der Gesamtausgaben gedeckt, im Jahre 1953 waren es 39,2 v. H. Die geringe Veränderung dieses Satzes ist darauf zurückzuführen, daß die Ausgabenseite der Theater infolge Erhöhung der Personalkosten gestiegen ist, ohne daß die Preise entsprechend erhöht wurden. Auch hier handelt es sich um Durchschnittssätze, die bei den einzelnen Bühnen verschieden hoch sind.

Der Rest der Ausgaben wird durch die *Subventionen der öffentlichen Körperschaften* gedeckt. Sie betrugen im Jahre 1954 insgesamt etwa 120 Mill. DM, wenn auch die Städte eingeschlossen werden, die nur Gastspiele auswärtiger Ensembles abnahmen, aber selbst über ein eigenes Theaterensemble nicht verfügten. Davon entfallen auf Bund und Länder etwa ein Drittel, auf die Gemeinden knapp zwei Drittel und auf die sonstigen Mäzene etwa 1 v. H. Daraus ist deutlich die überragende Bedeutung der Gemeinden als Träger der Theater zu erkennen. Diese Theatersubventionen haben trotz des größeren Besucherstromes eine Erhöhung in den letzten Jahren erfahren, was durch die Erhöhung der persönlichen und der Sachausgaben bedingt ist.

Der gesamte *öffentliche Zuschuß*, der nicht gleichzusetzen ist dem Zuschuß des Rechtsträgers, betrug 5,99 DM je Kopf der Bevölkerung. Dieser Betrag ist von 4,58 DM im Jahre 1949 auf 5,75 DM im Jahre 1951 und auf 5,73 DM im Jahre 1953 gestiegen. Je verfügbarer Theaterplatz war ein öffentlicher Zuschuß im Jahre 1954 von 5,14 DM erforderlich, im Jahre 1953 waren es 4,63 DM, im Jahre 1951 nur 4,48 DM.

Es braucht wohl in diesem Falle nicht noch einmal darauf hingewiesen zu werden, daß es sich hier ebenfalls um Durchschnittszahlen handelt, die für die einzelnen Städte beträchtlich voneinander abweichen. So erfordern unter den größeren Städten die Theater von Darmstadt 16,39 DM, von Mainz 15,65 DM, von Freiburg 15,21 DM, von Karlsruhe 13,19 DM, von Hamburg dagegen 3,21 DM, von Bremen 3,16 DM, von Essen 3,— DM je Kopf der Bevölkerung an öffentlichen Zuschüssen. Diese Werte sagen jedoch nicht genügend aus, da der Zuschußbetrag in einer Stadt etwa wie Hamburg auf eine hohe Einwohnerzahl bezogen geringer sein muß als z. B. in Darmstadt, wo durch eine niedrigere Bevölkerungszahl ein absolut geringerer Zuschußbetrag eine sehr viel höhere Kopfquote ergibt. Deshalb sei noch die Berechnung der *Zuschüsse auf den verfügbaren Theaterplatz* angefügt. Hier liegen Münster mit 16,26 DM, Düsseldorf mit 12,70, Hamburg mit 11,65 und Berlin mit 11,26 DM öffentlicher Gesamtzuschuß je verfügbarer Theaterplatz an der Spitze, und kleine Theater wie Konstanz mit 1,25 DM, Hildesheim mit 1,15 DM weisen die geringsten Quoten auf. Dabei muß berücksichtigt werden, daß in den

Aufwendungen in Münster und Düsseldorf erhebliche Beträge für den Neubau enthalten sind. Es handelt sich also nicht um die reinen Betriebskosten, die bezuschußt wurden, sondern in einigen Städten zu einem Teil auch um Bauaufwendungen. Dieser Aufwand, der sich für einen Neubau gewöhnlich über mehrere Jahre erstreckt, spielt zweifellos im Ausgabeetat des einzelnen Theaters für das betreffende Jahr eine wesentliche Rolle, im Rahmen der Gesamtausgaben sämtlicher Theater dagegen machen die Ausgaben für Bauaufwand und Neuanschaffungen nur 7,8 v. H. aus, sind also ein geringer Anteil, der die eingangs erwähnten Kritiken am Theaterneubau auf das rechte Maß zurückführt.

Wenn trotz steigender Besucherzahl, also wachsender Einnahmen, die Zuschüsse der öffentlichen Hand für die Theater größer geworden sind, muß ein Steigen der Ausgaben eingetreten sein, das nicht durch eine entsprechende Erhöhung der Preise abgefangen wurde. Eine Darstellung der Preise ist im Rahmen eines solchen Überblicks nicht möglich, da sie in den einzelnen Theatern und für die einzelnen Spielgattungen zu verschieden sind, um in wenigen Sätzen erschöpfend behandelt werden zu können. Dazu kommen die Ermäßigungen, die für Abonnements und für die Besuchergemeinden gewährt werden. Es besteht kein Zweifel, daß es sich nicht um den wirtschaftlichen Kostenpreis, sondern um einen „sozialen Preis“ in den Theatern handelt, der auch den weniger bemittelten Theaterliebhabern die Möglichkeit des Theaterbesuchs geben soll. Es entsteht jedoch die Frage, ob es unter den gegenwärtigen Umständen bei dem gehobenen Lebensstandard zu verantworten ist, die Preise in der jetzigen Höhe bestehen zu lassen. Im Jahre 1954 haben nur 18 Theater Preiserhöhungen geringen Ausmaßes vor-

genommen. Für das Jahr 1955 haben 21 Bühnen eine solche Erhöhung ins Auge gefaßt, für die Jahre 1956 und 1957 sieben Theater. Die Erhöhung ist durchweg mit etwa 10 v. H. vorgesehen. Dadurch wird zwar die Einnahmeseite der Theater beeinflußt, aber man sollte die Erhöhung nicht zu hoch veranschlagen, da sie gewiß kein ausreichendes Äquivalent für die in den meisten Fällen nachzuholenden Aufbesserungen der Gagen, der Gehälter und Löhne darstellt. Ob und wie weit eine weitere Heraufsetzung der Preise notwendig und möglich ist, kann nicht gesagt werden. Die bisherige Handhabung läßt erkennen, daß die Rechtsträger der Theater hier mit größter Vorsicht vorgehen, um einen allzu starken Rückgang der Besucherzahlen zu vermeiden, der die Preiserhöhungen illusorisch machen könnte.

Doch da sind wir bereits bei dem Problem der Theater-subventionen, das hier nicht behandelt werden soll. Es handelt sich dabei letzten Endes um die Frage, ob die Kosten für die Theater ausschließlich oder zum überwiegenden Teil dem Besucher, als dem Nutznießer, aufgebürdet werden oder ob sie bei der großen kulturellen Bedeutung des Theaterspiels für die gesamte Bevölkerung auch von dieser mitgetragen werden sollen. In Deutschland hat man sich — und zwar mit großem Erfolg für das künstlerische Niveau — bisher für die letzte Lösung entschieden.

Der Aufbau unserer Theater in den letzten Jahren, und zwar sowohl der Wiederaufbau der zerstörten Gebäude als auch der künstlerische und wirtschaftliche Aufbau, stellt trotz des Bestehens noch mancher Theater-ruine und einzelner Unzulänglichkeiten zweifellos eine Leistung dar, die der Anerkennung von allen Seiten wert sein sollte.

Das neue Theater an der Glockenstraße in Köln

Der Architekt

Der Bau des neuen Theaters ist mit dem Namen *Ripphahn* verbunden. Ein Kölner schuf das Kölner Theater, und das ist gut so. Dieser Architekt brauchte nicht erst entdeckt zu werden, er genießt seit den zwanziger Jahren einen hohen Ruf. Damals gestaltete er die Bastei am Rhein und die für die damalige Zeit avantgardistischen „sozialen“ Wohnbauten in Buchforst, Bickendorf und Zollstock, später auch den Ufa-Palast, sein erstes Theater. Nach dem Kriege hat er sich als klarer Planer (Hahnenstraße) sowie als ideenreicher Gestalter erwiesen. Die Reihe seiner Bauten (Hahnen-tor-Lichtspiele — wieder ein Theater, „Brücke“, Französisches Institut, „Concordia“ am Ablaß und Rudolfplatz, Turmhaus Schildergasse und Neubau der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät) kennzeichnet die Fülle der Aufgaben.

1950 wurde er von der TH Braunschweig mit dem Dr.-Ing. ehrenhalber, 1953 mit dem Großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen ausgezeichnet. Wilhelm Ripphahn hat sich mit dem Theaterbau selbst ein Denkmal gesetzt. Dieser Bau zeigt alles, was diesen Mann als Gestalter kennzeichnet: Frappante Grundrißklarheit, Sinn für Maß und Proportion, Linienschönheit in der Klarheit moderner Formen und auch seine Abhängigkeit von Leuten mit Farbensinn.

hsi.

Das neue Haus

Man kann dem neuen Haus weder den Vorwurf machen, Vergangenheit zu zitieren, noch vor seinen Maßstäben den Einwand erheben, daß sie jenen Erwartungen nicht Raum zu geben vermöchten. Es ist ein modernes, nach Habitus und Wesen gänzlich vom Stilempfinden unserer Zeit geprägtes Bauwerk, das in seiner äußeren Erscheinung unstreitig den Eindruck des Imposanten vermittelt. Es stellt sich dar als ein pyramidenhaftes Kompositum aus zwei rechteckigen, jeweils an der Außenfront abgeschrägten Hochbauten, zwischen denen Zuschauer- und Bühnenhaus mit der Haupt-, den beiden Seiten- und der Hinterbühne eingeordnet und denen Eingangshalle und Foyers vorgelagert sind. Roter Klinker an den Untergeschossen der Schrägbauten, geschliffener grauer Kunststein am Eingangstrakt und der weißgestrichene, glatte Beton des Oberbaues, zwischen dessen Schrägstützen rote Gitter die einzelnen Etagenabschlüsse begleiten, kennzeichnen den farblichen Eindruck.

Ist bis zur Farbgebung des Äußeren die logische Durchdachtheit des Ganzen nachweisbar, so sind *Grund- und Aufbau* des Hauses geradezu ein Triumph der Logik. In den beiden wesentlichen Relationsfolgen, sowohl vom Theaterbesucher wie von der Bühnentechnik her gesehen, ist die räumliche Zuordnung beispielhaft gelöst. Trotz dieser Prägnanz und Logik in

der Gestaltung ist die Gesamterscheinung des Hauses nicht eigentlich musisch zu nennen. Liegt es daran, daß die gewählten Formen sich nicht an die Tradition halten und ohne Vorbild sind? Muß man sich erst an die Neuartigkeit gewöhnen? Das spräche wohl nicht gegen, sondern eher für den künstlerischen Rang der neuen Konzeption. Auch ist nicht zu übersehen, daß die Impression dieser gewaltigen Baumassen und ihrer bestürzenden Wucht nicht einer wohl ausgewogenen Heiterkeit entbehrt, die man trotz der Fremdheit der Form rheinisch nennen darf. Uns scheint der Zwiespalt tiefer zu liegen und klarer zu werden, wenn wir dieses Bauwerk mit der Vorstellung „Oper“ konfrontieren. Seine Prägnanz und Logik ist allzu prägnant und logisch vor der künstlerischen Unlogik der Oper. Aber sie ist eine andere, vom Kult des Prunks und der spielerischen Entfaltung äußerer Mittel bestimmte Vitalität, eine andere, als sie der Riphahnsche Bau offenbart. Gerade seine strengen Formanklänge an ägyptische Kultgestaltungen betonen dieses Andersgeartetein. Nun, die Zukunft wird lehren, ob der Baumeister oder die Kritiker recht behalten.

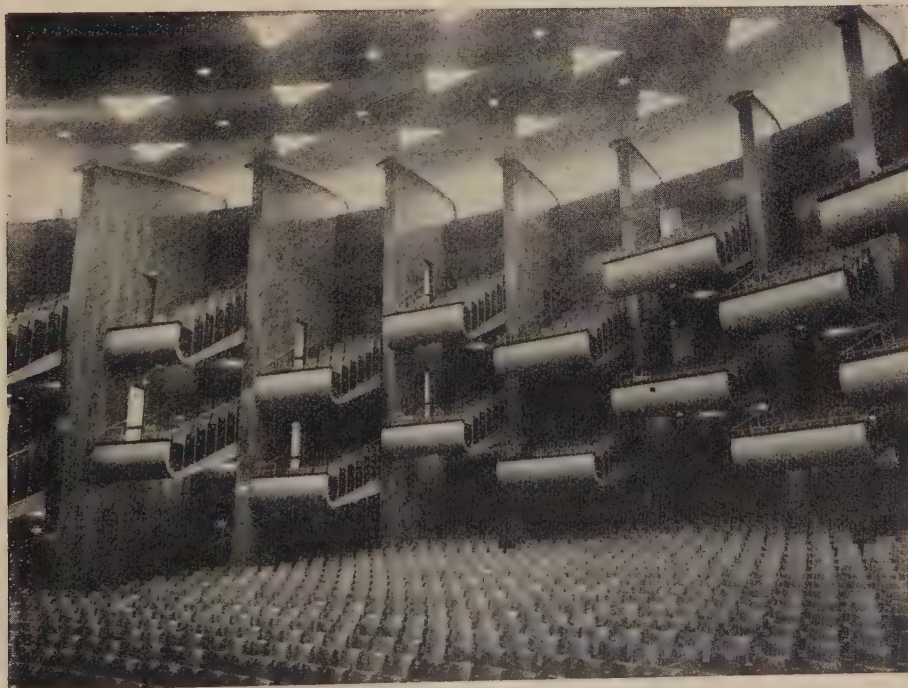
Betreten wir das Innere des Hauses. Hier wird der Architekt zum Interpreten der Gegenwart. Die rang- und klassenlose Gesellschaft ist zwar als politische Maxime noch aktuell, aber in Wirklichkeit längst wieder das, was sie immer war und immer sein wird, eine Illusion. Dasselbe gilt von dem bei Kriegsende so sehr propagierten rang- und klassenlosen Theater. Zwar treten bei Riphahn die Ränge noch erst in der geteilten Form von Einzelbalkonen auf, aber Zugänge, Treppen und Foyers sind wie ehemals wieder streng getrennt. Eingangshalle, Garderobe, Treppenhaus und insbesondere die dreifache Stufung der Foyers mit ihren Erfrischungsräumen und Dachgärten sind großzügig, klar und mit Schwung gelöst und in Farben und Formen schlicht, eher nüchtern als prunkvoll, aber nicht unfestlich gehalten. Bei den oberen Foyers wirken die Treppenfürhungen interessant, doch etwas

unruhig. Der Theaterraum selbst ist mit seinen dunklen Holzbekleidungen und der hellen Decke mit ihren Lichteinsätzen trotz der Größe nicht ohne Intimität. Die Akustik ist ausgezeichnet, und auf gute Sicht ist bei der Anlage der Sitze Bedacht genommen worden. Nur die Balkone dürften sich als problematisch erweisen. Sie sind so steil angelegt, daß für nicht ganz schwindelfreie Besucher das Begehen ihrer schmalen Treppen vielleicht schwierig ist. Aus diesem Grunde hat man wohl auch über die niedrigen Balkonbrüstungen noch eine Schutzstange gezogen.

F. B.

Die Technik

Die Technik in diesem Fünfzehn-Millionen-Bauwerk mit seinen fast 1400 Plätzen, mit seinen vier Bühnen (die 25×22 große Hauptbühne, deren Rahmen in der Breite von 9,5 bis 13,2 und in der Höhe von 0,5 bis 8 Meter verfahrbar ist, zwei Seitenbühnen und der hinteren Drehbühne) ist schier bis zur Perfektion getrieben. Sogar das Fernsehen wird künftig miteinbezogen: zur normalen Taktgeber-Anlage wurde ein zusätzliches Leitungssystem installiert, das es ermöglicht, eine Anlage einzubauen, durch die der Dirigent auf dem Bildschirm auch den hinter der Szene auftretenden Musikern, Chören und Solisten sichtbar wird. Die Elektrotechnik in ihren mannigfachen Erscheinungsformen spielt überhaupt eine hochbedeutende Rolle im technischen Geschehen dieses Bauwerks. Die elektroakustischen Anlagen sind allesamt in Studioqualität ausgeführt. Alle Aufnahmen können im Proberaum des Orchesters oder in einem besonders eingerichteten Aufnahmestudio, im Sprecherraum usw., mit eigenem Personal gemacht werden. Es gibt im Hause nicht weniger als 32 Mikrophon-Anschlußstellen. Für Schwerhörige sind im Parkett 20 Sessel mit Kopfhörern aufgestellt. Außerdem ist im Parkett eine Induktionsschleife so verlegt, daß die Schwerhörigen mit ihren modernen Geräten überall Platz



Blick in das neue Haus in Köln

nehmen können. Nach den bisherigen Feststellungen bei Testen und Generalproben ist die Akustik — bei vollbesetztem Haus soll im mittleren Tonbereich eine Nachhallzeit von 1,7 bis 1,8 Sekunden erreicht werden — über alle Maßen gut. Ob irgendwo im Parkett, ob auf dem weitest entfernten Platz in einer der Ranglogen (29 Meter von der Bühne entfernt), überall war jedes Wort, ja jede Silbe, genau zu verstehen.

Zweihundert Hebel hat die transportable Stellwarte der Bühnenbeleuchtungsanlage, in der ebenso viele regelbare und 24 nicht regelbare Stromkreise zusammengefaßt sind. Die Horizontbeleuchtung mit Leuchtstofflampen gibt bei dem sehr niedrigen Anschlußwert von nur 4000 Watt eine bisher auf noch keiner anderen Bühne erreichte Wirkung in der Darstellung einer unbegrenzten Himmelsweite. Die zwei koordinierten Inspizientenpulte haben neben ihren mannigfaltigen anderen technischen Einrichtungen insgesamt 55 Rufstellen für Darsteller und Personal. Der Sicher-

heit des Hauses und der Besucher dienen neben einer Sprühanlage mit rund tausend Düsen über fünfzig Druckknopfmelder und umfangreiche automatische Alarminrichtungen. Schon bei Beginn eines harmlosen Brandes wird akustisch und optisch bei zwei Feuerwachen und an 47 Stellen im Hause Feueralarm gegeben.

Für die Theaterarchitekten und -ingenieure ist die zugfreie Belüftung eines Zuschauerraumes allemal ein heikles Problem. Das Dekolleté der Damen und die geschlossene Kleidung der schwarzgewandeten Herren zwingen hier stets zu einem temperatürlichen Kompromiß (meist zuungunsten der männlichen Besucher). In Köln wird es kaum anders sein. 60 000 cbm Kapazität, das entspricht einer „Lufrate“ von 43 cbm je Besucher in der Stunde, hat die Klimaanlage, die zusammen mit einem ausgeklügelten System von Belüftungsanlagen für eine angenehme Atmosphäre sorgen wird.

71.

Oper und Operette im Rundfunk und deutschen Fernsehen

Eine statistische Übersicht

OPER

Im Jahre 1956 gelangten im Rundfunk Westeuropas im ganzen 386 Opern von 190 Komponisten in 1140 Übertragungen zu Gehör. Bei dieser Übersicht sind die Programme der Sender der Bundesrepublik Deutschland, der Berliner Ostzone, ferner von Österreich, Italien, Frankreich, England und der Schweiz erfaßt. Von anderen Ländern Europas lagen nur einzelne Unterlagen vor, von Spanien und Portugal keine.

Alle Stilepochen waren in dem genannten Zeitraum vertreten; Monteverdis „Orfeo“ rangierte als älteste Oper (1607). Werke des 17. und 18. Jahrhunderts gelangten ebenfalls in einzelnen Programmen zur Sendung. Von den Opern der Klassik waren die Mozarts am häufigsten zu hören.

Repertoire-Opern nahmen, wie zu erwarten, einen großen Teil der Programme ein. Die modernen Bühnenschöpfungen waren mit Opern und Opernoratorien, mit Mysterien, für den Rundfunk bearbeiteten Opern und Kurzopern sowie Funkopern vertreten. Auch Ballettopern, Melodramen und ein Monodram kamen zu Gehör. Mozart überragte mit 178 Übertragungen von 20 seiner Opern an Sendezahl alle anderen Opernkomponisten um ein Vielfaches. Von den zwei Meistern, mit denen er sich alljährlich in die besondere Vorliebe des Publikums teilt, brachte Verdi es auf 69, Wagner auf 68 Opernsendungen. Ein Rückblick auf die Rundfunksendungen der letzten fünf Jahre ergibt, daß für Mozart insgesamt 516, Verdi 436 und Wagner 414 Opernübertragungen zu verzeichnen sind.

In der nun folgenden Übersicht sind geteilte Übertragungen ganzer Opernwerke nicht enthalten. So konnte man z. B. hören: „Don Carlos“ (Verdi) in zwei Teilen in Beromünster und Saarbrücken. „Figaros Hochzeit“ erfuhr noch mehr Teilungen in Stockholm, ebenso „Die Liebe zu den drei Orangen“ in Hilversum, „Lucio Silla“ in Beromünster und andere.

Neben den hier angeführten Werken wurden über die Rundfunksender der genannten Länder Bruchstücke aus Opern, Arien, Instrumentalsätze usw. übertragen. Es erklangen auch die Musiken zu zahlreichen Balletten, z. T. ungekürzt.

In den *Schulfunksendungen* wurden zahlreiche Opern behandelt:

So im RIAS Berlin „Fidelio“, „Die Entführung aus dem Serail“, „Lohengrin“ und historische Begebenheiten, wie z. B. „Die Oper von Claudio Monteverdi“, „Oper und Theater in China, Japan und Burma“. Im Schulfunk des Österreichischen Rundfunks wurden „Fidelio“, „Don Giovanni“, „Die Entführung aus dem Serail“, „Alfonso und Estrella“, „Abu Hassan“, „Macbeth“, „Aida“, „Der Bajazzo“, „Tiefland“ und „Ariadne auf Naxos“ erläutert. Auch in der Bundesrepublik bemühte sich der Schulfunk auf diesem Gebiet. Im Stuttgarter Rundfunk wählte man Hindemiths „Wir bauen eine Stadt“.

Statistik der Komponisten

(Die 1. Zahl gibt die Übertragungen, die 2. Zahl die Werke an)

Mozart	178 (20)	Rossini	30 (8)	Orff	21 (4)	Mascagni	15 (5)
Verdi	69 (14)	Strawinsky	28 (7)	Donizetti	20 (6)	Smetana	15 (6)
Wagner	68 (10)	R. Strauss	26 (8)	Bizet	18 (5)	Menotti	14 (6)
Puccini	51 (10)	Honegger	23 (6)	Gluck	15 (5)	Prokofieff	14 (3)

Debussy	13 (2)	Lortzing	8 (4)	Schoeck	6 (4)	Beethoven	3 (1)
Gounod	13 (3)	Milhaud	8 (5)	Schubert	6 (4)	Cherubini	3 (2)
Humperdinck	13 (2)	Rimsky-Korssakoff	8 (4)	Bellini	5 (2)	Cilea	3 (1)
Monteverdi	13 (2)	Tschaikowsky	8 (3)	Frank Martin	5 (2)	Dallapiccola	3 (3)
Dvořák	12 (3)	Adam	7 (2)	Méhul	5 (1)	Fauré	3 (1)
Massenet	12 (4)	Gershwin	7 (1)	Pfitzner	5 (3)	Galuppi	3 (2)
Delibes	11 (2)	R. Schumann	7 (3)	Rameau	5 (2)	Haydn	3 (2)
Mussorgsky	11 (3)	d'Albert	6 (2)	Tomasi	5 (3)	Henze	3 (2)
Giordano	10 (3)	Blacher	6 (2)	Wolf-Ferrari	5 (3)	Hindemith	3 (2)
Pergolesi	10 (5)	Britten	6 (3)	Bartók	4 (1)	Ibert	3 (1)
Weber	10 (2)	Cimarosa	6 (2)	A. Berg	4 (1)	Malipiero	3 (2)
Berlioz	9 (2)	Flotow	6 (1)	Boito	4 (1)	Ravel	3 (2)
Busoni	9 (3)	Grétry	6 (3)	Charpentier	4 (1)	Respighi	3 (2)
de Falla	9 (2)	Leoncavallo	6 (1)	Engelmann	4 (1)	Reutter	3 (1)
Händel	8 (6)	Offenbach	6 (1)	Ponchielli	4 (1)	Telemann	3 (3)
Janáček	8 (3)	Scarlati	6 (2)				

Weitere 29 Komponisten kamen zu je 2 und 83 zu 1 Übertragung.

Von den 20 Opern Mozarts, die zur Sendung gelangten, erreichten 5 die höchste Übertragungszahl.

Statistik der Opern

(Die 1. Zahl gibt die Übertragungen an, die 1. Zahl in Klammern nennt die Sendungen in den Heimatländern der deutschen Oper – Bundesrepublik Deutschland, Berliner Ostzone, Österreich –, die 2. Zahl in Klammern die Sendungen in den übrigen Ländern.)

Don Giovanni (Mozart)	25 (12—13)	Mithridates (Mozart)	8 (2—6)	Hoffmanns Erzählungen (Offenbach)	6 (2—4)
Die Entführung aus dem Serail (Mozart)	21 (16—5)	Orfeo (Monteverdi)	8 (6—2)	Catulli carmina (Orff)	6 (4—2)
Figaro Hochzeit (Mozart)	21 (14—7)	Gianni Schicchi (Puccini)	8 (3—5)	Salome (R. Strauss)	6 (2—4)
Così fan tutte (Mozart)	20 (13—7)	Falstaff (Verdi)	8 (2—6)	Der Rosenkavalier (R. Strauss)	6 (5—1)
Zauberflöte (Mozart)	20 (12—8)	Maskenball (Verdi)	8 (3—5)	Die Geschichte vom Soldaten (Strawinsky)	6 (2—4)
Idomeneo (Mozart)	17 (9—8)	Freischütz (Weber)	8 (4—4)	Walküre (Wagner)	6 (5—1)
Die Meistersinger von Nürnberg (R. Wagner)	17 (11—6)	Das Martyrium des heiligen Sebastian (Debussy)	7 (4—3)	Tiefland (d'Albert)	5 (2—3)
Hänsel und Gretel (Humperdinck)	12 (9—3)	Lucia di Lammermoor (Donizetti)	7 (2—5)	Die Perlenfischer (Bizet)	5 (2—3)
La finta semplice (Mozart)	12 (6—6)	Meister Pedros Puppenspiel (de Falla)	7 (6—1)	Die Flut (Blacher)	5 (4—1)
Der Barbier von Sevilla (Rossini)	12 (5—7)	Porgy and Bess (Gershwin)	7 (0—7)	Arlecchino (Busoni)	5 (2—3)
Der fliegende Holländer (Wagner)	12 (8—4)	Totentanz (Honegger)	7 (7—0)	Der Kapellmeister (Cimarosa)	5 (3—2)
Parsival (Wagner)	12 (8—4)	Manon (Massenet)	7 (0—7)	Don Pasquale (Donizetti)	5 (2—3)
Carmina burana (Orff)	11 (5—6)	Gärtnerin aus Liebe (Mozart)	7 (6—1)	Faust (Gounod)	5 (0—5)
La Bohème (Puccini)	11 (4—7)	La serva padrona (Pergolesi)	7 (5—2)	Mireille (Gounod)	5 (0—5)
Oedipus Rex (Strawinsky)	11 (3—8)	Madame Butterfly (Puccini)	7 (3—4)	Joseph in Ägypten (Méhul)	5 (5—0)
Aïda (Verdi)	11 (2—9)	Turandot (Puccini)	7 (6—1)	Klage der Arienne (Monteverdi)	5 (5—0)
Lakmé (Delibes)	10 (3—7)	Die Macht des Schicksals (Verdi)	7 (1—6)	Tosca (Puccini)	5 (0—5)
Peter und der Wolf (Prokofieff)	10 (8—2)	Carmen (Bizet)	6 (1—5)	Il Trionfo dell'onore (Scarlati)	5 (2—3)
König David (Honegger)	9 (1—8)	Pelleas und Melisande (Debussy)	6 (3—3)	Die verkaufte Braut (Smetana)	5 (1—4)
Cavalleria rusticana (Mascagni)	9 (6—3)	Martha (Flotow)	6 (3—3)	Die ägyptische Helena (R. Strauss)	5 (4—1)
Titus (Mozart)	9 (4—5)	André Chénier (Giordano)	6 (2—4)	Eugen Onegin (Tschaikowsky)	5 (2—3)
Rigoletto (Verdi)	9 (1—8)	Jenufa (Janáček)	6 (2—4)	Othello (Verdi)	5 (3—2)
Götterdämmerung (Wagner)	9 (4—5)	Bajazzo (Leoncavallo)	6 (4—2)	Traviata (Verdi)	5 (1—4)
Fausts Verdammung (Berlioz)	8 (4—4)	Bastien und Bastienne (Mozart)	6 (5—1)	Troubadour (Verdi)	5 (2—3)
Rusálka (Dvořák)	8 (4—4)	Chowanschtschina (Mussorgsky)	6 (2—4)	Siegfried (Wagner)	5 (3—2)

Ferner gelangten zu je 4 Aufführungen 17 weitere Opern, zu je 3 Aufführungen 40 Werke, 68 zu je 2 Sendungen und schließlich 186 zu je 1 Wiedergabe im Rundfunk.

Der Anteil der Länder an den Opernsendungen

Die Opernübertragungen verteilen sich für das Jahr 1956 auf die einzelnen Länder folgendermaßen:

1. Bundesrepublik Deutschland:

In der Bundesrepublik wurden 155 Opern von 83 Komponisten in 351 Sendungen übertragen. Die Sendung der Uraufführung von Henri Tomasis Oper „Don Juan de Manara“ durch den Bayerischen Rundfunk München ist in die Zahlen miteinbegriffen.

(Die 1. Zahl gibt die Übertragungen, die 2. Zahl die Werke an)

Mozart	63 (11)	Prokofieff	8 (2)	Busoni	4 (3)	Adam	3 (2)
R. Wagner	29 (7)	Debussy	7 (2)	Cimarosa	4 (2)	Berlioz	3 (1)
Verdi	14 (10)	Donizetti	6 (5)	Gluck	4 (2)	Blacher	3 (2)
R. Strauss	13 (5)	de Falla	6 (1)	Händel	4 (3)	Weber	3 (2)
Puccini	12 (3)	Humperdinck	6 (1)	Lortzing	4 (2)	Bartók	2 (1)
Honegger	11 (4)	Mascagni	6 (1)	Milhaud	4 (3)	Beethoven	2 (1)
Orff	11 (4)	Méhul	5 (1)	Pfitzner	4 (3)	Bellini	2 (1)
Monteverdi	10 (2)	Mussorgsky	5 (3)	Rossini	4 (1)	Bizet	2 (1)
Strawinsky	9 (5)	Pergolesi	5 (1)	Schoeck	4 (2)	Britten	2 (1)

Dallapiccola	2 (2)	Giordano	2 (1)	Leoncavallo	2 (1)	Schönberg	2 (2)
Delibes	2 (1)	Gounod	2 (1)	Menotti	2 (2)	Schumann	2 (2)
Engelmann	2 (1)	Helm	2 (1)	Mohaupt	2 (1)	Tschaikowsky	2 (1)
Flotow	2 (1)	Janáček	2 (1)	Offenbach	2 (1)	H. Wolf	2 (1)
Galuppi	2 (1)	Kneip	2 (1)	Ravel	2 (1)	Wolf-Ferrari	2 (2)

Die folgenden 27 Komponisten kamen mit je 1 Oper zu je 1 Darbietung: Aschenbrenner, Barbieri, A. Berg, Boieldieu, Bresgen, Charpentier, Cherubini, Egk, Einem, Erdlen, Goetz, Grétry, Henze, Knab, K. Kreutzer, Montemezzi, Ponchielli, Poulenc, Schreker, Schubert, Sczuka, Smetana, Telemann, Tomasi, Vivaldi, Vogt, Wehrli.

2. Berliner Ostzone:

Die Rundfunksender der Berliner Ostzone hatten in ihren Programmen 48 Sendungen mit 31 Werken von 17 Komponisten.

(Die 1. Zahl gibt die Übertragungen, die 2. Zahl die Werke an)

Mozart	21 (11)	Grétry	2 (1)	Orff	2 (1)	Smetana	2 (2)
d'Albert	3 (2)	Humperdink	2 (1)	Prokofieff	2 (1)	Verdi	2 (1)
Gluck	3 (3)	Moniuszko	2 (1)				

Weitere 7 Komponisten kamen zu je 1 Opernsendung: Flotow, Händel, Haydn, Kodály, Leoncavallo, Puccini, Wagner.

3. Österreich:

Österreichs Programm bot 80 Werke von 49 Komponisten in 111 Wiedergaben.

(Die 1. Zahl nennt die Übertragungen, die 2. Zahl die Werke)

Mozart	21 (11)	Lortzing	3 (2)	Boito	2 (1)	Schumann	2 (2)
R. Wagner	11 (7)	Frank Martin	3 (2)	Cherubini	2 (1)	Smetana	2 (1)
Rossini	5 (4)	Verdi	3 (3)	Händel	2 (2)	R. Strauss	2 (2)
Dvořák	4 (2)	Adam	2 (1)	Humperdink	2 (2)	Waltershausen	2 (1)
Gluck	4 (2)	Bizet	2 (2)	Puccini	2 (2)	Weber	2 (1)
Hindemith	3 (1)	Blacher	2 (1)	Scarlatti	2 (1)		

Je 1 Übertragung von je 1 Oper erfuhren: Bartók, Berlioz, Bloch, Delibes, Donizetti, Grétry, Heiller, Henze, Honegger, Klatovsky, Leoncavallo, Marschner, Mascagni, Maux, Menotti, Meyerbeer, Milhaud, Monteverdi, Nicolai, Pfitzner, Rameau, Reutter, Schubert, Soya, Strawinsky, Telemann.

4. Italien:

Das Heimatland der Oper, Italien, übertrug in erster Linie Opern italienischer Meister. Zu den Komponisten anderer Nationalität gehören allein drei Deutsche: Mozart, Richard Strauss, Richard Wagner. Im ganzen kamen 47 Komponisten mit 88 Opern zu 123 Sendungen.

(Die 1. Zahl nennt die Übertragungen, die 2. Zahl die Werke)

Verdi	20 (9)	Donizetti	4 (4)	Farina	2 (1)	Pizzetti	2 (2)
Puccini	14 (9)	Menotti	4 (3)	Gershwin	2 (1)	Ponchielli	2 (1)
Rossini	9 (5)	R. Strauss	3 (1)	Malipiero	2 (1)	Porrino	2 (2)
Mozart	7 (7)	Bellini	2 (2)	Mussorgsky	2 (2)	Respighi	2 (2)
Giordano	6 (3)	Bizet	2 (1)	Pedrello	2 (1)	R. Wagner	2 (1)
Mascagni	5 (4)	Cilea	2 (1)				

Je 1 Werk kam von den folgenden 25 Komponisten zu je 1 Übertragung: de Banfield, Barraud, Brero, Busoni, Canonica, Casavola, Galuppi, Gentilucci, Ghedini, Gluck, Humperdink, Janáček, Jomelli, Leoncavallo, Lualdi, Massenet, Meyerbeer, Milhaud, Pietri, Rota, Scarlatti, Selvaggi, Trecate, Viozzi, Wolf-Ferrari.



Hindemiths Oper
»Mathis der Maler«
im Wiesbadener Staats-
theater.

Gerhard Misske
als Mathis (rechts),
Martin Krämer
als Schwalb,
Vera Schlosser
als Regina.

5. Frankreich:

In 104 Opernsendungen waren 87 Werke von 64 Komponisten über den französischen Rundfunk zu hören.

(Die 1. Zahl nennt die Übertragungen, die 2. Zahl die Werke)

Mozart	7 (4)	Gounod	3 (2)	Verdi	3 (2)	Messager	2 (2)
Massenet	5 (4)	Honegger	3 (2)	Busser	2 (2)	Milhaud	2 (1)
R. Wagner	4 (3)	Menotti	3 (2)	Debussy	2 (1)	Rameau	2 (2)
Bizet	3 (3)	Rossini	3 (2)	Engelmann	2 (1)	Rimsky-Korssakoff	2 (2)
Britten	3 (1)	Strawinsky	3 (3)	Grétry	2 (1)	Tomasi	2 (2)
Delibes	3 (2)						

Zu je 1 Aufführung gelangte je 1 Werk der folgenden 43 Komponisten: Cl. Arrieu, Barraud, Berlioz, Boito, Bondeville, Busoni, Charpentier, Delannoy, Delvincourt, Enesco, Fauré, le Flem, L. Ganné, Ghedini, Gluck, Haydn, Henze, Hirschmann, Laló, Lavagne, Letorey, Levy, Mascagni, Mazellier, Missa, Monsigny, Mussorgsky, Offenbach, Poueigh, Prokofeff, Puccini, Purcell, Rivier, Saint-Saëns, Sauguet, Schumann, Simon, R. Strauss, Telemann, Thiriet, Thomas, Tschaikowsky, Weinberger.

6. Schweiz:

84 Opern von 52 Komponisten gelangten über schweizerische Sender in 104 Übertragungen zu Gehör.

(Die 1. Zahl nennt die Übertragungen, die 2. Zahl die Werke)

Mozart	17 (10)	Rossini	4 (3)	Schubert	3 (3)	Honegger	2 (2)
Pergolesi	5 (4)	Verdi	4 (3)	Berlioz	2 (2)	Menotti	2 (2)
Strawinsky	5 (3)	Ibert	3 (1)	Delibes	2 (1)	Smetana	2 (2)
Wagner	5 (5)	Orff	3 (2)	Gershwin	2 (1)	R. Strauss	2 (1)
Puccini	4 (4)	Scarlatti	3 (1)				

Weitere 34 Komponisten waren mit je 1 Oper in je 1 Übertragung zu hören: Adam, Boieldieu, Brandts-Buys, Bresgen, Buchi, Busoni, Charpentier, Cimarosa, Debussy, Delerue, Donizetti, Fauré, Gounod, Haugh, Huber, Humperdinck, Janáček, Frank Martin, Martinu, Milhaud, Moniuszko, Offenbach, Ponchielli, Ravel, Reutter, Saint-Saëns, Schoeck, Sgrizzi, Tomasi, Tschaikowsky, Weber, Wehrli, Wissmer, Wolf-Ferrari.

7. England:

Im englischen Rundfunk wurden 63 Werke von 36 Komponisten in 83 Sendungen dargeboten.

(Die 1. Zahl nennt die Aufführungen, die 2. Zahl die Werke)

Mozart	13 (7)	R. Strauss	5 (4)	Tschaikowsky	3 (3)	Flotow	2 (1)
Strawinsky	7 (3)	R. Wagner	5 (5)	Bush	2 (1)	Gluck	2 (1)
Puccini	6 (5)	Bizet	3 (2)	Dvořák	2 (1)	Vaughan	2 (1)
Verdi	6 (4)	Rimsky-Korssakoff	3 (3)				

Die folgenden 22 Komponisten waren mit je 1 Oper in je 1 Sendung vertreten: d'Albert, Berkeley, Berlioz, Blow, Busoni, Cornelius, Debussy, Donizetti, Fauré, Goetz, Gounod, Haydn, Janáček, Monteverdi, Mussorgsky, Orff, Petrassi, Respighi, Rossini, Sauguet, Speer, Zandonai.

Opern-Uraufführungen

Zur Uraufführung gelangten im Rundfunk 1956:

„Die Belagerung von Tottenburg“, komische Oper von Everet Helm, Südwestfunk, Baden-Baden.

„Der Sturm“, Oper von Frank Martin, in Österreich.

„Don Juan de Manara“, Oper von Henri Tomasi, Bayerischer Rundfunk, München.

„Sampiero Corso“, lyrisches Drama von Henri Tomasi, in Frankreich.

Opernübertragungen im deutschen Fernsehen

Das Programm des deutschen Fernsehens brachte folgende Opern und Singspiele in das Sichtfeld:

„Der Igel als Bräutigam“ (C. Bresgen)	„Figaros Hochzeit“ (Mozart)	„Spanische Stunde“ (Ravel)
„Ercole“ (C. Bresgen)	„Die Entführung aus dem Serail“ (Mozart)	„Die schwarze Spinne“ (Sutermeister)
„Il pastor fido“ (Händel)	„Die Zauberflöte“ (Mozart)	„Othello“ (Verdi)
„Der Wildschütz“ (Lortzing)	„Bastien und Bastienne“ (Mozart)	„Susannens Geheimnis“ (Wolf-Ferrari)
„Cavalleria rusticana“ (Mascagni)		

Orffs „Comoedia de Christi Resurrectione“ kam hier zur Uraufführung.

OPERETTE

166 Operetten, musikalische Lustspiele und Musicals von 85 Komponisten erklangen bei 324 Übertragungen im Rundfunk Westeuropas. Offenbach stand mit Werk- und Übertragungszahl noch an der Spitze. Lehár, Joh. Strauß und Suppé folgten.

Statistik der Komponisten

nach der Übertragungszahl ihrer Werke

(Die 1. Zahl gibt die Übertragung, die 2. Zahl die Werke)

Offenbach	48 (21)	Millöcker	7 (2)	Odd	3 (1)	Kollo	2 (1)
Lehár	26 (11)	Kreisler	6 (1)	Zilcher	3 (2)	Lang	2 (1)
Joh. Strauß	23 (7)	Yvain	6 (4)	Zimmermann	3 (1)	Lanner	2 (1)
Suppé	22 (5)	Osc. Straus	5 (3)	Caby	2 (2)	Linke	2 (1)
Lecocq	14 (5)	Raymond	5 (3)	Farel	2 (1)	Planquette	2 (1)
Kálmán	10 (5)	Audran	4 (3)	Genée	2 (1)	Rodgers	2 (2)
Künneke	10 (5)	Jessel	4 (1)	Goetze	2 (1)	Schmidt	2 (1)
Fall	9 (5)	Porter	4 (2)	Hahn	2 (1)	Schubert/Berthé	2 (1)
Rob. Stolz	9 (5)	Abraham	3 (1)	d'Hervé	2 (1)	Terasse	2 (1)
Messenger	8 (4)	Bicher	3 (3)	Kasics	2 (1)	Wal-Berg	2 (1)
Benatzky	7 (3)	Chabrier	3 (1)	Kattnigg	2 (1)	Gerh. Winkler	2 (1)

Von den folgenden 41 Komponisten gelangte je 1 Werk zu 1 Wiedergabe: Balmer, Clement, Craveri, Croisset, Cuscina, Cuvilliers, Dostal, Eyßler, Ganne, Gilbert, Hague, Hammerstein, Herbert, Jones, Keiper, Kern, Lattes, Leoncavallo, Licht, Lutèce, Moeckel, Müller, Nedbal, Pessard, Pietri, Reinhardt, Richepin, Roger, Rota, Sauguët, Scheu, L. Schmidt, Joh. und Jos. Strauß, Oscar Straus/Guitry, Sullivan, Varney, Vienne, Zapponi, Zelibor, Zeller, Zitzenbacher.

Statistik der Operetten

nach ihrer Übertragungszahl

(Die 1. Zahl gibt die Übertragungen, die 1. Zahl in Klammern die Sendungen in der Bundesrepublik, Österreich und der Berliner Ostzone, die 2. Zahl in Klammern die Übertragungen in den übrigen Ländern an)

Die schöne Helena (Offenbach)	12 (8-4)	Paganini (Lehár)	4 (0-4)	Monsieur Beaucaire (Messenger)	3 (0-3)
Boccaccio (Suppé)	10 (5-5)	Friederike (Lehár)	4 (2-2)	Zum Glück hat sie Pech (Odd)	3 (3-0)
Die Fledermaus (J. Strauß)	7 (5-2)	Fortunios Lied (Offenbach)	4 (2-2)	Orpheus in der Unterwelt	
Sissy (Kreisler)	6 (6-0)	Banditenstreiche (Suppé)	4 (4-0)	(Offenbach)	3 (1-2)
Le petit duc (Lecocq)	6 (0-6)	Viktoria und ihr Husar		Pariser Leben (Offenbach)	3 (0-3)
Der Bettelstudent (Millöcker)	6 (4-2)	(Abraham)	3 (2-1)	Die Banditen (Offenbach)	3 (1-2)
Wiener Blut (J. Strauß)	6 (5-1)	Im weißen Rößl (Benatzky)	3 (0-3)	Kuß mich, Käthchen (Porter)	3 (3-0)
La fille de Madame Angot		Une éducation manquée		Zigeunerbaron (J. Strauß)	3 (2-1)
(Lecocq)	5 (0-5)	(Chabrier)	3 (0-3)	Die Tänzerin Fanny Elßler	
Die lustige Witwe (Lehár)	5 (2-3)	Madame Pompadour (Fall)	3 (3-0)	(J. Strauß)	3 (3-0)
Die schöne Galathee (Suppé)	5 (5-0)	Das Mädchen von Montmartre		Aus dem Regen in die Traufe	
Schwarzwaldmädel (Jessel)	4 (4-0)	(Kálmán)	3 (3-0)	(Zimmermann)	3 (3-0)
Liselott (Künneke)	4 (4-0)				

Weitere 54 Werke gelangten in den Operettenprogrammen zu 2 und noch 82 zu je 1 Aufführung.

In der Reihe der Operetten stand auch die Uraufführung von Gerhard Winklers „Die ideale Geliebte“ am Bayerischen Rundfunk.

Operetten-Übertragungen in den einzelnen Ländern

1. Bundesrepublik Deutschland:

Hier waren 51 Werke von 27 Komponisten in 101 Sendungen zu hören.

(Die 1. Zahl nennt die Übertragungen, die 2. Zahl die Werke)

Joh. Strauß	14 (5)	Kreisler	6 (1)	Porter	3 (1)	Kollo	2 (1)
Suppé	12 (4)	Leo Fall	5 (3)	Raymond	3 (2)	H. Lang	2 (1)
Offenbach	11 (7)	Kálmán	5 (3)	Goetze	2 (1)	Lanner	2 (1)
Künneke	7 (3)	Benatzky	4 (2)	Kattnigg	2 (1)	Linke	2 (1)
Lehár	7 (4)	Jessel	3 (1)				

Die folgenden Komponisten kamen mit je 1 Komposition zu je 1 Sendung: Abraham, Hague, Jones, Keiper, Kern, Millöcker, Ad. Müller, Scheu, Gerh. Winkler.

2. Berliner Ostzone:

Die Sender von Ostberlin übertrugen in 31 Sendungen 20 Werke von 14 Komponisten.

(Die 1. Zahl gibt die Übertragungszahl an, die 2. Zahl die Werke)

Offenbach	6 (4)	Suppé	3 (2)	Genée	2 (1)	Lehár	2 (2)
Odd	3 (1)	Zimmermann	3 (1)	Künneke	2 (1)	Ed. Schmidt	2 (1)
Joh. Strauß	3 (2)						

Weitere 5 Komponisten wurden mit je 1 Werk zu 1 Aufführung herangezogen: L. Fall, Kálmán, Licht, Millöcker, Nedbal.



Die Oper
von Modeste Mussorgsky

»Die Fürsten
Chowansky«

hat sich im Spielplan der
Bayerischen Staatsoper
einen festen Platz erobert.

3. Österreich:

Der Österreichische Rundfunk brachte 29 Werke von 19 Komponisten in 35 Übertragungen.

(Die 1. Zahl gibt die Aufführungen an, die 2. Zahl die Werke)

Lehár	5 (4)	Bücher	3 (3)	Offenbach	2 (1)	Suppé	2 (2)
Rob. Stolz	5 (3)	Millöcker	3 (2)	Osc. Straus	2 (2)	Ziehrer	2 (1)

Weitere 11 Komponisten kamen mit je 1 Werk zu 1 Darbietung: Abraham, Fred Clement, Eyßler, Gilbert, Kálmán, Reinhardt, Joh. und Jos. Strauß, Oscar Straus/Guitry, Zelibor, Zeller, Zitzenbacher.

4. Frankreich:

In Frankreich standen Offenbachs Operetten weitaus an der Spitze. Im ganzen wurden 54 Operetten von 25 Komponisten in 64 Sendungen dargeboten.

(Die 1. Zahl nennt die Übertragungen, die 2. Zahl die Werke)

Offenbach	20 (17)	Lehár	5 (3)	Audran	4 (3)	Suppé	2 (1)
Lecocq	7 (5)	Messenger	5 (4)	Osc. Straus	2 (2)	Yvain	2 (2)

Mit je 1 Werk in je 1 Übertragung erschienen 17 weitere Komponisten: Caby, Chabrier, Croisset, Cuvilliers, L. Ganne, R. Hahn, d'Herve, Kálmán, Lattes, Lutèce, Richepin, Roger, Joh. Strauß, Terasse, Varney, Vienne, Wal-Berg.

5. Schweiz:

28 Operetten von 23 Komponisten gelangten in 31 Übertragungen zu Gehör.

(Die 1. Zahl nennt die Sendungen, die 2. Zahl die Werke)

Offenbach	4 (4)	Kasics	2 (1)	Rodgers	2 (2)
Farel	2 (1)	Millöcker	2 (1)	Joh. Strauß	2 (2)

Die 17 folgenden Komponisten waren mit 1 Werk in je 1 Übertragung zu hören: Balmer, Benatzky, Caby, Chabrier, Leo Fall, Rob. Hahn, Lecocq, Messenger, Moeckel, Pessard, Sauguët, L. Schmidt, Oscar Straus, Terasse, Wal-Berg, Yvain, Ziehrer.

6. Italien

scheint keine übergroße Vorliebe für die Operette zu besitzen. In seinen Radioprogrammen waren nur 7 Komponisten mit je 1 Übertragung von nur je 1 Werk angeführt: Benatzky, Craveri, Cuscina, Leoncavallo, Pietri, Rota, Zapponi.

7. England

kündigte sogar nur 2 Operetten an, die jeweils in 1 Sendung gebracht wurden. Die beiden Komponisten waren Lecocq und Sullivan.

Die folgenden Operetten wurden übertragen:

Je zweimal:		Je einmal:			
„Meine Schwester und ich“	(Benatzky)	„Kiki vom Montmartre“	(Heymann)	„Die Fledermaus“	(Joh. Strauß)
„Pariser Geschichten“	(J. Scheu)	„Orpheus in der Unterwelt“	(Offenbach)	„Der Vogelhändler“	(Zeller)

In verschiedenen Sendereihen wurde die Historie und der Entwicklungsgang der Operette usw. erläutert. Das Thema „100 Jahre Operette“ behandelte man in Berlin in 21 Folgen. Weiter lagen in den Programmen vor: „Wien—Berlin, ein halbes Jahrhundert Operette“ und ein „Operettenführer A—Z“ im RIAS, „Glückliche Reise ins Operettenland“ in Österreich, „Zur Geschichte der Operette“ in Paris und „Die Historie vom Siegeszug des Musicals“ im Bayerischen Rundfunk, München.

August Fidler

DAS PORTRÄT

Elisabeth Grümmer

Wo immer man einem großen Sänger, einer großen Sängerin begegnet, da wird schon bei den ersten Worten klar, daß ein solcher Beruf — sofern es sich um eine echte Berufung handelt — notwendigerweise mancherlei Verzicht mit sich bringt: Verzicht vor allem auf das, was die private Sphäre anlangt und das Leben erst so recht bequem macht. Fast stets sind ja bereits die Eltern strikt dagegen, wenn es darum geht, ihr Kind der reichlich ungewissen Zukunft einer künstlerischen Laufbahn zu überantworten; sind sie doch zumeist auch ohne jede Ahnung, was dieser Beruf an dauernder Weiterarbeit und an Entsagung erfordert.

Zu derartigen Fragestellungen ist Elisabeth Grümmer auf ganz besonderen, nur ihr zugehörigen Wegen gekommen. In der Gegend von Diedenhofen geboren und dann in Meiningen aufwachsend, wußte sie schon frühzeitig, selbst gegen den Willen ihrer Familie, ihre Neigung zum Theater durchzusetzen. Sie begann bemerkenswerterweise im Schauspiel; in diesem Fach erhielt sie ihre erste Ausbildung und brachte es da im Laufe der Zeit bis zum Klärchen („Egmont“). Daß sie bisweilen auch in Spielopern und Operetten auftrat, war für Meiningen (wo ja nur ein Haus zur Verfügung stand) nichts Ungewöhnliches; ungewöhnlich hieran war lediglich, daß sie eben sang, „wie ihr der Schnabel gewachsen war“. Am Meininger Theater lernte sie ihren Mann kennen, der dort I. Konzertmeister war, heiratete ihn und ging mit ihm nach Aachen, wohin er berufen worden war.

An die seltsam anziehende künstlerische Atmosphäre im damaligen Aachen, die wesentlich von dem jungen Dirigenten Herbert von Karajan mitbestimmt wurde, denkt Frau Grümmer gern zurück; als an eine besonders glückliche und geradezu beschwingte Zeit, in der auch ihr eine bedeutsame innere Entwicklung zuteil wurde. Daß in ihrem Aachener Heim viel Musik gemacht wurde, war schon ihres Mannes wegen selbstverständlich; aber sie selbst, in jenen Jahren durch Hausfrauen- und Mutterpflichten hinreichend in Anspruch genommen, dachte zunächst nicht daran, an ihre Meininger Theateranfänge wiederanzuknüpfen. Doch ließ sie sich wenigstens dazu bestimmen, jetzt mit einem regelrechten Gesangsstudium zu beginnen; und sie gesteht, daß sie hierin die entscheidende Förderung

einem reichen und kunstsinnigen Fabrikanten zu verdanken hat, dessen einzige Schülerin sie wurde. Trotzdem stand ihr das Ziel noch nicht klar vor Augen; und der Zufall, so scheint es, mußte da zu Hilfe kommen. Eines Tages wurde sie von Karajan gebeten, in einer „Parsifal“-Aufführung für eine erkrankte Kollegin einen Blumenmädchen-Part zu übernehmen; und wenig später sang sie, ohne überhaupt schon einen Vertrag zu haben, die Baronin in Lortzings „Wildschütz“. Der eigentliche künstlerische Durchbruch geschah unmittelbar darauf mit dem „Rosenkavalier“, den sie ebenfalls zuerst unter Karajans Leitung dargestellt hat; man darf also sagen, daß der Octavian zu der Rolle ihres Lebens geworden ist. Nun wurde auch die Intendanz des benachbarten Duisburger Theaters auf diese junge Kraft aufmerksam und bot ihr einen guten Vertrag; hier schuf sie sich dann, in mehrjähriger Praxis, die Grundlagen ihres Repertoires. Die Evakuierung der Duisburger Bühne nach Prag machte sie mit; und nach Kriegsende kehrte sie zunächst nach Meiningen zurück, um dann bald einem Rufe an die Berliner Städtische Oper zu folgen.

Hier nun, während des letzten Jahrzehnts, scheint sich erst der ganze Reichtum dieser Persönlichkeit, die Herrlichkeit dieses lyrischen Soprans mit seinem unverwechselbaren Timbre voll zu entfalten; und von Berlin strahlt es weit in die Welt hinaus (Paris, Brüssel, London, Glyndebourne, Rom, Mailand, Wien, Salzburg und Bayreuth). Der Weg dieser Sängerin, wie wir ihn seit etwa zehn Jahren miterleben können, baut sich folgerichtig und ohne jeglichen Kompromiß auf. Im Stimmtechnischen fühlt sie sich bei Frau Martienssen-Lohmann in bester Hut, wobei übrigens die gleiche Linie eingehalten und weiterentwickelt wird, die bereits von ihrem Aachener Mentor vorgeprägt wurde. Trotz aller Leistungen ist des Lernens noch immer kein Ende.

Frau Grümmer spricht davon, daß sie sich selbst treugeblieben sei und niemals die Grenzen des lyrischen Faches ernsthaft überschritten habe. Sieht man sich ihre Bühnenpartien daraufhin an, so wird man ihr recht geben müssen. Mozart ist da naturgemäß die Zentralsonne (Ilia, Gräfin, Donna Anna, Fiordiligi, Pamina). Bei Wagner sind bisher Eva und Elisabeth,



ELISABETH GRÜMMER

bei Weber die Agathe, bei Strauss der Octavian ihre Hauptpartien, während sie bei Verdi nicht über den Bereich der Desdemona hinauszugreifen gedenkt.

Immer wieder zeugen ihre Bemerkungen vom Ernst ihrer Kunstauffassung und von dem Willen, das Gegensatzpaar „lyrisches Singen“ und „dramatisches Singen“ auch geistig zu fassen und zu klären. Nennen wir von ihren Partien aus den letzten Jahren noch einige weitere, so wird vollends die Vielfältigkeit ihrer künstlerischen Arbeit deutlich: Ellen Orford (Britten, Peter Grimes); Des Bauern Tochter (Orff, Die Kluge); Dorota (Weinberger, Schwanda); Julia Capulet (Sutermeister, Romeo und Julia); Lucile Desmoulins (v. Einem, Dantons Tod); Cressida (Zillig, Troilus und Cressida); Marfa (Rimsky-Korssakoff, Die Zarenbraut) sowie Mimi (Puccini), Margarete (Gounod) und Eurydike (Gluck). Eine ihrer feinsten Leistungen, die Gräfin in Strauss' „Capriccio“, betrachtet sie selbst als Vorstudie und Vorstufe zur Marschallin („Rosenkavalier“), die sie später einmal gern darstellen möchte.

Lyrische Stimmveranlagung und inneres Gleichgewicht scheinen sich wechselseitig zu bedingen; jedenfalls hat Frau Grümmer während der letzten Jahre kaum etwas so sehr beglückt wie jene „Cosi-fan-tutte“-Inszenierung Carl Eberts, in der sich die sorgsam abgestimmte Arbeit auch innerhalb des mitwirkenden Künstler-Ensembles zu vollkommener Harmonie zusammenfügte. Solche Stationen möchte sie in ihrer Laufbahn ebenso wenig missen wie bestimmte künstlerische Erlebnisse auf dem Konzertpodium im Dienste etwa der hohen Werke von Bach oder Brahms. Denn schon seit geraumer Zeit hat sie sich sehr intensiv dem Oratorium im weitesten Sinne zugewandt; und man holt sie oft und gern für Schöpfungen wie Bachs

Matthäuspassion, Mozarts Requiem, Beethovens 9. Symphonie oder Brahms' Requiem. Das Schwerste jedoch hat sie sich, klug und selbstkritisch wie sie ist, bis zuletzt aufgespart: jetzt fühlt sie sich dem Liede und seiner speziellen Sphäre gewachsen und bereit, nun auch „reine Liederabende“ zu veranstalten. Hier wird sich zeigen, daß, wer die Kraft künstlerischen Gestaltens in sich hat und das Geheimnis kennt, dies auf allen Gebieten der Musik gleichermaßen auszuüben imstande ist.

Zu Weihnachten wird Elisabeth Grümmer unter Heinz Tietjens musikalischer und Wieland Wagners szenischer Leitung in der Hamburgischen Staatsoper zum ersten Male die Elsa („Lohengrin“) singen; und wenn sie jetzt mit Lebhaftigkeit schildert, wie sie diese seit langem ersehnte Partie in Ruhe zu erarbeiten und künstlerisch anzulegen gedenkt, so freut man sich dieses wahrhaften Strebens, dieses aufrichtigen Menschentums. Wir sehen es als ein gutes Zeichen für unsere Zeit an, daß auch die Schlichtheit des Wesens (in Verbindung mit einem eminenten Können) sich heute noch die Welt zu erobern vermag.

Werner Bollert

Jubilare

Ernst von Dohnanyi wird am 27. Juli 80 Jahre alt. Er war Leiter des Konservatoriums in Budapest und Dirigent der Budapester Philharmonie. Über die Schweiz kam er 1945 nach den Vereinigten Staaten, wo er sich als Komponist niederließ.

75 Jahre alt wurde am 11. Mai der österreichische Komponist und Musikpädagoge Hofrat Professor Joseph Marx.

Der Bühnenbildner Ludwig Sievert zählte am 17. Mai 70 Jahre. Mit seiner ersten stilisierten „Ring“-Dekoration in Freiburg 1912 brachte er expressionistische Prinzipien in das Bühnenbild der Oper. Zwischen Abstraktion, malerischem Realismus und dekorativem Gepränge fand Sievert einen ganz persönlichen Bühnenstil.

Carl Maria Artz vollendete am 10. Juni in Berlin sein 70. Lebensjahr. In seiner Laufbahn als Dirigent und Musikerzieher hat er sich nachdrücklich für Bruckner, Strauss und Reger eingesetzt. Stätten seines Wirkens waren Berlin, Stavanger (Norwegen), La Valette (Malta), Wien, Düsseldorf, Meiningen, Sondershausen und Berlin.

Der Augsburger Gesangspädagoge Prof. Albert Mayer wurde 70 Jahre alt. Der gebürtige Schwabe war ursprünglich Lehrer, kam aber über Albert Greiner in Augsburg zur Musik und studierte in München, Leipzig, Berlin und Mailand Gesang. Von seinen Schülern seien genannt: Irmgard Seefried, Magda Schneider, Karl Liebl und Fritz Schwenkreis.

Der Musikwissenschaftler Erich Hermann Mueller von Asow zählt am 31. August 65 Jahre. Er ist seit 1945 der Leiter des Internationalen Musiker-Brief-Archivs in Berlin.

Seinen 60. Geburtstag feiert am 29. August Kammer-sänger Helge Anton Roswaenge. Die ersten Stationen seiner Bühnenlaufbahn lagen in Deutschland. Nach Neustrelitz und Altenburg kam er an das Stadttheater Basel und 1926 an die Oper in Köln. Seit 1929 war er an den Staatsopern Berlin und Wien. Roswaenge lebt heute in Wien.

Am 20. August wird Hans Lang 60 Jahre alt. Der bedeutende Chorkomponist wirkt heute als Leiter der Städtischen Singschule und der Berufsschule für Musiker in München.

DIE »NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK« BERICHTET

Ein Mysterienspiel für die Bühne

Schönbergs „Moses und Aron“ überwältigte in Zürich

Die höchst eindrucksvolle szenische Uraufführung von Schönbergs „Moses und Aron“ durch das Züricher Stadttheater im Rahmen der Juni-Festwochen war einer jener großen Abende, die selten geworden sind in einer Zeit, der man so oft mit Recht nachsagt, daß ihr Aufwand an Publicity in keinem Verhältnis zur Bedeutung des Gebotenen stehe, und daß sie wirkliche Größe nicht zu erkennen oder aber nicht zu würdigen wisse, wenn sie nicht auch in einer Form auftritt, die in der Praxis leicht zu verwerfen ist.

Um das Werk, auf dessen geistige Bedeutung wir in dem Aufsatz „Die Stimme aus dem Dornbusch“ (Mai-Heft der „NZ für Musik“) eingingen, ist es seit der unvergeßlichen konzertanten Uraufführung im Hamburger Rundfunk (1954) nicht mehr still geworden, bis sich jetzt eine Bühne fand, um dem Werk erstmals auch szenische Gestalt zu geben — trotz der unwahrscheinlichsten Schwierigkeiten der Realisierung. 320 Chor- und Orchesterproben hat Zürich auf die Uraufführung von „Moses und Aron“ gewendet, ungerechnet die Vorbereitungen für die bildhafte und technische Gestaltung: eine Leistung, die alle ehrt, die daran mitgewirkt haben, dieses Beispiel selbstloser künstlerischer Arbeit für unsere Zeit aufzurichten.

Aber der Aufwand hat sich gelohnt. Wenn sich der Wahrheitsgehalt geistiger Kunst daran erweist, wie stark sie das „Grenzbewußtsein“ des modernen Menschen anspricht und formt, ist Schönbergs „Moses und Aron“ ohne Zweifel eines der bedeutendsten Werke unserer Zeit.

Im Ringen um die Erkenntnis Gottes, wie es sich in den religiösen Auseinandersetzungen der Juden am Berge Sinai spiegelt, gestaltet Schönberg den Konflikt zwischen Geist und Ungeist, zwischen Freiheit und Willkür. Aus diesem Gegensatz entwickelt Schönberg eine großartige Dramatik. Aron wird schuldig, indem er, den tatenlosen Moses überspielend, das Volk durch Wundertaten gewinnt und schließlich, in hybrider Überschreitung seines Auftrags, ihm im Goldenen Kalb ein sichtbares Götzenbild macht. Aber wird nicht Moses gleichfalls schuldig, wenn er die Wundertaten duldet und Gottes Unendlichkeit in Gesetzentafeln zu fassen sucht? Sind nicht auch der Dornbusch, der zu ihm sprach, sowie die Feuer- und Rauchsäule, in der Gott dem Volk voranzieht, schließlich auch „Bilder“? Irrte Moses mit seinem strengen Verbot, Bilder zu „machen“?

Mit dieser offenen Frage, die zur tragischen Einsamkeit des Berufenen nach dem Zweifel an seiner Berufung hinzukommt, schließt die Komposition. Der nur im Wortlaut vorliegende dritte Akt (den die Züricher Aufführung fortließ) endet mit dem Tode Arons, der als innerlich Unfreier nicht in der Freiheit zu leben vermag, die Moses ihm schenkt, nachdem er sich wieder zum Glauben an seine Sendung durchgerungen hat.

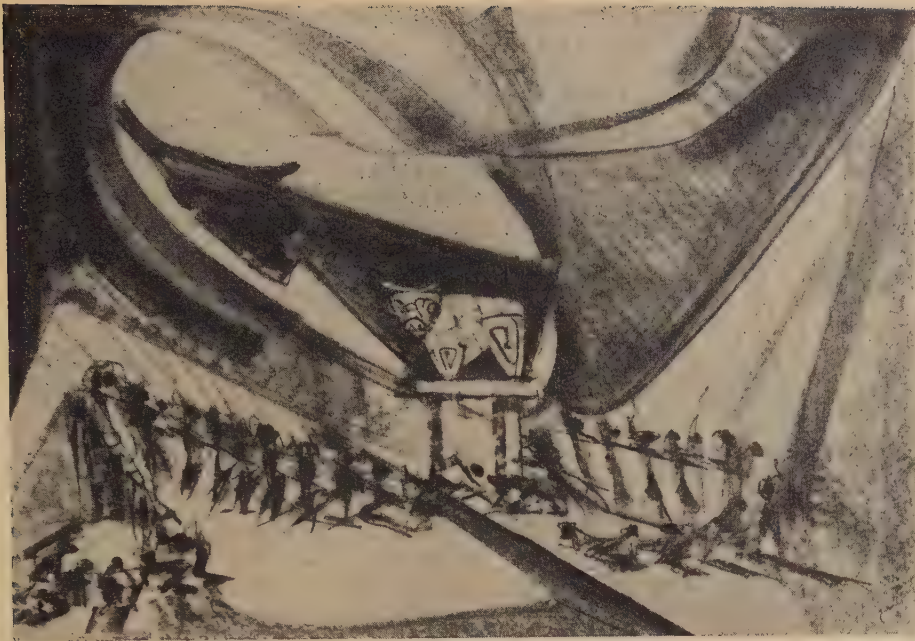
Es steht uns nicht an, darüber zu entscheiden, welchem Schluß der Vorzug zu geben sei, nachdem Schönberg, in die Emigration getrieben, in den zwanzig Lebensjahren, die ihm nach Beendigung der Musik zum zweiten Akt (1931) noch vergönnt waren, wie der Moses seiner Partitur das letzte Wort, den letzten Ton nicht mehr fand.

Es war vielleicht eine rein gefühlsmäßige aber jedenfalls auch eine echt theatralische Wirkung, wie denn überhaupt diese szenische Aufführung erwies, daß Schönbergs Ideendrama durch die optische Realisierung nichts von seiner geistigen Stärke zu verlieren braucht, sondern im Gegenteil in der Deutkraft seiner Symbolik sogar noch gesteigert werden kann.

Klangvisionen von alttestamentarischer Größe und bestürzender Ausdrucksgewalt erfüllen die Musik, die Schönberg zu diesem biblischen Mysterienspiel schrieb. Das war wohl die größte Überraschung dieses Abends: die außerordentliche Bildhaftigkeit, die im besten Sinne opernhafte Plastik und glutvoll-leidenschaftliche Dramatik, die Schönberg hier erreicht — und zwar nicht um den Preis irgendwelcher Konzessionen, sondern in kompromißlos strenger Anwendung seiner ureigensten Zwölftontechnik.

An Höhepunkten gibt es wahrlich genug in diesem Werk: die ätherisch unwirkliche Stimme aus dem Dornbusch (6 Solisten und kleiner Sprechchor), in der Gott Moses zu seiner Sendung beruft; das lichte Pastorale der Begegnung zwischen Moses und Aron in der Wüste; die Anschaulichkeit der Musik bei Arons Wundertaten; die packende chorische Dynamik in den Massenszenen mit den wechselnden Affekten von Hoffnung und Zweifel, Verzweiflung, Aufruhr und gläubiger Zuversicht; der orgiastische Überschwang im Tanz um das Goldene Kalb mit dem lyrischen Zwischenspiel der Kranken, die vor dem Götzen Heilung gewinnt, und dem Opfertod der vier Jungfrauen — das sind Szenen, die sich unverlierbar dem Gedächtnis einprägen, Szenen von ungewöhnlich schöpferischer Kraft der Phantasie und der Inspiration.

Die Zwölftontechnik, deren sich Schönberg in diesem Werk mit beispielloser Meisterschaft bedient, tritt völlig hinter dem Geist zurück, dessen legitimes Werkzeug sie ist. Sie hebt sich gleichsam selbst auf — so entscheidend es andererseits wird, daß Schönberg nur mit dieser Technik zu einer adäquaten Form der Gestaltung gelangt. Das Einmalige und Besondere seiner historischen Leistung: daß er als der einzige unter seinen Zeit- und Generationengenossen den Konsequenzen nicht auswich, die die Auflösung der romantischen Harmonik, des romantischen Weltbildes überhaupt forderte, sondern daß er das Erbe der Romantik in sich austrug und überwand — gerade das wird in dieser Oper schlechthin exemplarisch deutlich. Vielleicht spürte man niemals stärker als hier, daß sein Zwölftonstil letzte Verdichtung einer Denkweise



Schönbergs „Moses und Aron“

Bühnenbildentwurf zur dritten Szene des zweiten Aktes „Das Goldene Kalb“ anlässlich der szenischen Uraufführung am 6. Juni 1957 in Zürich.

ist, die mit unerbittlicher Folgerichtigkeit aus der „Tristan“-Chromatik entwickelt wurde. Manches wirkt geradezu wie letzte Abkürzungen von Modulationsvorgängen, wie Reger sie in seiner Harmonielehre als Modell aufzeigte. Nur ist bei Schönberg alles weit darüber hinausgeführt und in einem entscheidenden Sinne neu zusammengefügt. Nicht mehr ist die Funktionsharmonik das tragende Gerüst alles musikalischen Geschehens, sondern die „Reihe“. Das ganze Werk ist mit schier unerschöpflicher Verwandlungskraft auf einer einzigen Zwölftonreihe aufgebaut. Von daher empfängt es thematisch und harmonisch, melodisch und klanglich, ausdrucksmäßig und formal eine innere Geschlossenheit und Gesetzmäßigkeit, eine dichte Spannung und gleichsam schicksalhafte Zwangsläufigkeit, wie sie kaum jemals mit solcher Stärke und ähnlich unmittelbarer Überzeugungskraft evident wurde.

Als besonders legitimes Auskunftsmittel erweist sich die Zwölftontechnik nicht zuletzt auch für Schönbergs Klangphantasie, die ungeahnte Bezirke „perspektivischen“ Hörens erschließt und fast schon in den Tonraum der „seriellen“ Musik durchstößt. Diese wesentlichen neuen Werte prägen das Gesicht der Oper ungleich entscheidender als gewisse „romantische“ Züge, wie die Häufung der Mittel, das Pathos der Deklamation oder die Mischung heterogener Elemente, wie Sing- und Sprechchor. Gerade daß Schönberg den Klangleib der Musik bis ins Sprechzentrum hinein aufbohrt, wird in diesem Sinne Symbol grundlegender Erneuerung. Die Partie des Moses ist bis auf wenige Takte überhaupt nur als Sprechrolle angelegt. Aber das geschah mit tiefer dramatischer Berechtigung. Denn Moses „kann denken, aber nicht reden“, d. h. also im Sinne der Oper: daß er nicht singt — während

der redegewandte Aron folgerichtig als beweglicher Tenor charakterisiert ist.

Hans Rosbaud als Dirigent gab der Aufführung eine dokumentarische Vollendung in der Klarheit und Intensität der musikalischen Zeichnung, die selbst in den vielschichtigen Massenszenen stets auch das Wort verständlich werden ließ. Was das Züricher Tonhallenorchester und die vereinigten Züricher-Luzerner Chöre (die natürlich auswendig sangen) leisteten, kann gar nicht hoch genug gerühmt und bewundert werden.

Unvergleichlich auch die Solisten: vor allem Helmuth Melchert als Aron und Hans Herbert Fiedler in der Sprechpartie des Moses. Paul Haferung hatte für Schönbergs biblische Visionen den Schauplatz ins Zeitlose stilisiert: mit sparsamen Requisiten und andeutender Projektion im Stil von Picasso und Le Corbusier. Sehr würdig komponierte Spielleiter Karl Heinz Krahel in diesem sorgfältig ausgeleuchteten Raum die nobel bemessenen Bewegungen der Solisten und des dramatisch geführten Chores. Einzig im Tanz um das Goldene Kalb zeigten sich Grenzen.

Heinz Joachim

Im Rahmen der 500-Jahr-Feier der Universität Freiburg wurde bei den Ehrenpromotionen dem Seniorchef des Musikverlages B. Schott's Söhne, Mainz, Dr. jur. Ludwig Streckor, die Würde eines Ehrendoktors verliehen. Die Ehrung erfolgte unter anderem auf Grund des für den Verlag seit Beethoven und Wagner traditionellen, erfolgreichen Eintretens für die Neue Musik.

Komische Oper von Werner Egk

„Der Revisor“ in Schwetzingen uraufgeführt

Zum sechsten Male erpobte jetzt Schwetzingen die Anziehungskraft seiner weltberühmten Anlagen, in denen sich Kunst und Natur, Geschichte und Gegenwart unvergleichlich und immer wieder aufs neue bezaubernd verbinden. Ihren Mittelpunkt bildet das rund 200 Jahre alte Rokokotheater des Kurfürsten Karl Theodor, das — wohl erhalten und behutsam modernisiert — auch eine weniger stark „historisch“ orientierte Zeit als die unsrige dazu aufrufen müßte, es seiner Bestimmung gemäß lebendig werden zu lassen. Freilich sind heute an die Stelle des früheren Mäzens moderne Organisationen getreten (der Landkreis Mannheim und die Stadt Schwetzingen in Zusammenarbeit mit dem Süddeutschen Rundfunk). Entscheidend bleibt, daß die Atmosphäre, der *genius loci* stärker sind als der „Betrieb“, der sich heute im Schatten der „Festspiele“ oft so breitmacht.

Schwetzingen hat dieser Gefahr von jeher zu begegnen gewußt. Und so stellt es auch diesmal an den Anfang seiner Festwochen ein neues Stück, ein Werk aus unserer Zeit, das den Hörer nicht einfach in bequemen Genuß einhüllt, sondern dazu veranlaßt, sich selbst ein Urteil zu bilden: Werner Egks komische Oper „Der Revisor“, die im Auftrage des Süddeutschen Rundfunks für die Schwetzingener Festspiele geschrieben und jetzt unter Leitung des Komponisten und in der Inszenierung von Günther Rennert uraufgeführt wurde, und zwar mit einem so starken und einmütigen Erfolg, daß man ihr leicht einen Siegeszug über die deutschen Bühnen voraussagen kann.

Den Stoff zu seiner Oper fand Egk in Gogols gleichnamiger Komödie, deren Handlungsgerüst er — auch diesmal wieder als sein eigener Librettist — nahezu vollständig übernahm. Nicht übernehmen konnte er freilich den vollen Text des wortreichen Originals, aber seine Kürzungen sind sehr geschickt. Das Milieu und vor allem das geistige Klima von Gogols Komödie, ihr Humor und ihre bei aller drastischen Komik und satirischen Schärfe so liebevolle, menschlich verständlich wirkende und immer hinreißend lebenschte Charakterzeichnung bleiben erhalten.

Alles wurde dabei auf die Musik hin stilisiert. Es entstand eine Nummernoper mit durchkomponierten Rezitativen von erstaunlicher Geschmeidigkeit und Wandlungsfähigkeit. Kleine Ensembles wurden eingefügt, die über die Möglichkeiten des Wortdramas hinausgehen, die Eß-Szene des Revisors im zweiten Akt ist eine brillante Arie von drastischer Schlagkraft, die Bestechungsszene wurde als stumme, nur gestisch beredte Pantomime angelegt. Die musikalisch etwas breiter ausgeführten und durch zwei Wunschtraumballette bereicherten Szenen von Frau und Tochter des Polizeimeisters (hier: Stadthauptmann) und ein galantes französisches Chanson des Revisors schaffen wohl berechnete Kontraste zu der turbulenten Handlung dieses Männerstückes, das stimmlich zu Beginn ganz auf den Klang von Tenor, Bariton und Baß gestellt ist. Durchweg gewann Egk damit die Gliederung, der seine Oper die musikalisch bedeutsamen Zäsuren und überraschenden, oft überwältigend komischen Höhepunkte verdankt. Mit seinem wachen Bühneninstinkt nutzt er alle Möglichkeiten zu theatralisch wirksamen Szenen. Das Stück hat eine Fülle höchst amüsanten Situa-

tionen, und es hat vor allem dankbare Rollen. Diese Vorzüge des Originals entscheiden auch den Erfolg der Oper. Was der Text etwa durch Kürzungen an Intensität der Milieuschilderung einbüßte, das ersetzt die Musik durch raffiniert verdichtete Klangatmosphäre.

Egk hat eine besondere, im Raum der deutschen Musik einzigartige Begabung, mit wenigen Strichen und ausgesparten Akkorden eine Gestalt, eine dramatische Situation charakteristisch zu umreißen. Sie zeigt sich hier in der Schilderung der Details wie im Aufbau der einzelnen Szenen und Akte mit souveräner Meisterschaft. Auf weite Strecken hin lebt seine Musik von der Parodie, dem ebenso schonungslos wie witzigen Kommentar des Bühnengeschehens. Mit Glück werden dabei auch russisch-folkloristische Elemente genutzt, die das Milieu eindeutig festlegen. Aber Egk ist viel zu klug, um nicht zu wissen, daß auch eine heitere Oper nicht nur von der Karikatur leben kann — und mag sie noch so geistvoll, noch so bewußt im Sinne von Sozial- oder Zeitkritik eingesetzt sein. Immer wieder finden sich Momente echt musikalischer Feinkomik, lyrische Zartheiten von besinnlichem Ernst und warmer Empfindung, oder Partien, in denen hinter dem Schein der Parodie eine tiefe menschliche Wahrheit aufblitzt. Und wenn gegen Schluß der Stadthauptmann erkennt, daß er, der sich für so unfehlbar hielt, einem albernen Narren aufgesessen ist, klingen



Szenenbild aus Wolfgang Fortners »Bluthochzeit« mit Anni Schlemm als Braut und Ernst Gratwohl als Leonardo.

in der Musik Töne auf, in denen die Komödie die Tiefenperspektive des Tragischen gewinnt.

Man braucht darüber nicht zu übersehen, daß der rein musikalische Einfall nicht immer sehr stark oder sehr wählerisch ist, daß das artistische Raffinement in der Verwendung der Mittel die Substanz zuweilen überwiegt. Auch klanglich benutzt Egk eher die Elemente der modernen Umgangssprache, als daß er sie zeitkritisch sichtet oder gar stilschöpferisch verwandelt. Aber in jedem Augenblick spürt man den geborenen Dramatiker, den Klangmimiker, der um keine Geste verlegen ist, und den unerschöpflich phantasiebegabten Gestalter von Melodie und Rhythmus. Das ist es, was den Hörer in ständiger Spannung hält und das Werk so überaus lebendig und erfolgreich macht: als eine Bereicherung des heiteren Musiktheaters unserer Zeit, eine Gebrauchsober mit Niveau, nach der unsere Bühnen greifen werden.

Der Schwetzingen Uraufführung gab der Komponist als Dirigent die Authentizität der musikalisch er-

schöpfenden Wiedergabe. Günther Rennerts höchst raffinierte und bis ins letzte Detail vollendet durchgezeichnete Regie verband beispielhaft die Plastik des Wortdramas mit der Stilisierung der Musikkomödie. In der herrlichen Akustik des intimen Schwetzingen Schloß-Theaters stand jeder Ton greifbar im Raum, war jedes gesungene oder geflüsterte Wort zu verstehen. Das Symphonie-Orchester des Süddeutschen Rundfunks musizierte in kleiner Besetzung ebenso klar wie diszipliniert und prägnant. Auf der Bühne sang und agierte das Ensemble des Stuttgarter Landestheaters, hervorragend besetzt zumal mit Hetty Plümacher (Anna), Friederike Sailer (Marfa), Fritz Ollendorff (Stadthauptmann) sowie mit Fritz Linke, Alfred Pfeifle, Gustav Greife, Fritz Wunderlich und Heinz Cramer. Auch stimmlich überragend in der Titelpartie Gerhard Stolze: als Revisor eine unwiderstehliche Mischung von dümmlicher Arroganz, raffinierter Nativität und mit schäbiger Eleganz getarnter Brutalität.

Heinz Joachim

Ein Höhepunkt des neuen Musiktheaters

„Bluthochzeit“: Wolfgang Fortners Oper nach Garcia Lorca in Köln

„Ich glaube, daß die Erneuerung des musikalischen Theaters nicht von der Oper ausgehen kann, sondern daß sie von einer Eroberung des Schauspiels durch den Musiker ausgehen muß... Die Möglichkeiten, das große neue Drama von der Musik her zu ergreifen, sind noch nicht ganz abzusehen.“

Wolfgang Fortner, der Komponist der lyrischen Tragödie „Bluthochzeit“ nach Federico Garcia Lorca, die im neuen Großen Haus der Städtischen Bühnen Köln sehr erfolgreich uraufgeführt wurde, schrieb diese Sätze bereits 1950. Bereits damals schwebte ihm eine so klare Konzeption des Ganzen vor, daß seine vollständige Realisierung nur noch eine Frage der Zeit zu sein schien.

Der Komponist selbst freilich zögerte: „Ob ich je eine Oper schreiben werde, ist mir noch sehr fraglich“, hieß es damals; und er bekannte in diesem Zusammenhang, daß „weder das Musikdrama noch der Rückgriff auf die alte Musizier-Oper“ für ihn einen befriedigenden Typus des musikalischen Theaters darstelle. Diesem Zögern, dieser zielklaren Entschlossenheit, eine fruchtbare Skepsis gegen die landläufigen Lösungsversuche des heutigen Opernproblems nicht vorzeitig verpuffen, sondern produktiv werden zu lassen, verdanken wir jetzt ein Werk von so ausgeprägter Eigenart und entschiedener Bedeutung, daß man an ihm als an einem Markstein der Entwicklung auf dem Wege zum neuen Musiktheater noch für lange Zeit nicht gleichgültig wird vorübergehen können.

Fortner, unter den schöpferischen Musikern der mittleren Generation einer der hellsten, beweglichsten, zeitfähigsten Köpfe, hat erkannt, daß die Krise der modernen Oper vor allem eine Krise des Textbuches ist. Nicht zufällig haben sich daher die Komponisten in letzter Zeit immer häufiger der großen Literatur zugewendet, wo sie zumindest von Stoff und Schau her die Ansatzpunkte für ein neues, im tieferen Sinne lebendiges Musiktheater zu finden glaubten.

Wolfgang Fortner hatte das Glück, in Garcia Lorcass „Bluthochzeit“ eine literarische Vorlage zu finden, die nicht nur als dramatische Dichtung höchsten Rang besitzt, sondern auch in ihrem Ausdrucksgehalt äußerst musikträchtig ist und in ihrer dramaturgischen Anlage den Absichten des Komponisten weit entgegenkommt: eine schwermütige Ballade von Mensch und Natur, hineingestellt in das sengende Klima der spanischen Landschaft, in der sich heidnische Elementarwelt und christliche strenge Form der Lebensführung in schicksalsschwangerer Spannung gegenüberstehen. Wie ein geheimnisvoller Motor hält dieser Dualismus die Handlung in Gang, durchdringt er mit seinem unterirdischen Vibrieren den Ablauf der Szenen.

Im Mittelpunkt stehen zwei Gestalten: die Mutter, Inkarnation der Strenge, Prinzip der Ordnung, und Leonardo, der Mann, in dem sich leidenschaftlicher Elementartrieb mit verzehrender Glut personifiziert. Dazwischen die Braut, bereit, in behüteter Ehe ihr brennendes Verlangen zu löschen, und dennoch ohnmächtig dem Werben Leonardos verfallen, der sie von der Hochzeitsfeier weg dem Bräutigam entführt.

Auf diesem Höhepunkt des Dramas weitet sich der Schauplatz ins Irreale: In einer Vision von wahrhaft dichterischer Kraft schafft Garcia Lorca diese Szene im Wald, erfüllt von den Stimmen der Nacht, dem Wispern dreier Holzfäller, den Erscheinungen des Mondes und der Bettlerin, die der Tod ist — Symbol dunkler Verstrickung, des Ausgesetztseins der Liebenden und ihrer Verlorenheit. Für kurze Augenblicke erscheinen die Flüchtigen und ihr Verfolger. Aber nichts geschieht. Nur zwei Schreie hinter der Bühne zeigen an, daß die Rivalen sich gegenseitig getötet haben.

Diese Szene wurde für Fortner zur schöpferischen Keimzelle seiner Komposition — um so eher, als er bei Lorca die Regieanweisung fand: „Es erklingen zwei Violinen, den Wald ausdrückend“. Er sah darin dies:

die beiden Violinen sind „der Wald wirklich; sie sollen die gleiche Funktion erfüllen wie das Wort, den Wald aufbauen...“

In der Tat hat Fortner diese Szene rein musikalisch „aufgebaut“: in einem strengen Kanon der beiden Violinen, die eine Zwölftonreihe rhythmisch und melodisch variieren, grundiert von sparsamen Akzenten des Schlagzeugs. Da hinein sind die Gespräche der Holzfäller mit rhythmisch fixierten Worten komponiert. Der Mond („ein junger Holzfäller mit weißem Gesicht“) erhält ein ausgedehntes Arioso (beileibe keine „Arie“ konventioneller Art!), die Sprechstimme der Bettlerin (Tod) ist nur in rhythmischen Werten notiert. Der Auftritt des verfolgenden Bräutigams bleibt Dialog; die Musik schweigt bis zum Gespräch mit der Bettlerin, in dem sich die schicksalhafte Wendung ankündigt. Besonders charakteristisch ist auch die Behandlung der großen Szene der beiden Liebenden: kein überschwengliches Duett à la Puccini, sondern äußerste Knappheit der Sprache, streng musikalische Formung, Verdichtung des Ausdrucks.

Das sind, in knapper Ausdeutung, die wesentlichen Merkmale von Fortners Dramatik, die eben nicht auf „Veroperung“ zielt, sondern das Schauspiel von der Musik her erobern will. Sie sind ausschließlich aus der Dichtung selbst abgeleitet. Aus ihrer strengen Haltung und stilistischen Gebundenheit heraus kann sie darauf verzichten, die Affekte direkt auszusprechen und naturalistisch zu unterstreichen. Vielmehr neigt sie dazu, die Wirklichkeit zu verfremden, dichterisch zu überhöhen, im Irrealen zu spiegeln, und stellt folgerichtig dichterisch gebundene Form neben realen Dialog.

Den musikalischen Qualitäten dieser „lyrischen Tragödie“ und ihren dramaturgischen Gesetzen hat der Komponist feinhörig nachgespürt. Jedes der sieben, durch instrumentale Zwischenspiele verbundenen Bilder hat musikalisch seine eigene Grundfarbe; zugleich bewirkt die dem ganzen Werk zugrunde liegende „Reihe“ bestimmte musikalisch-geistige Zusammenhänge. Rondo und Variation geben das formale Gerüst. Oft wird die Musik vom gesprochenen Dialog

abgelöst, zumal am Anfang, wo der Komponist überhaupt manchmal etwas weit geht in der Untertreibung des Ausdrucks. Manche Szenen hätten hier mehr dramatischen Atem gut vertragen, so sehr man andererseits in dieser äußerst subtilen Partitur die Meisterschaft der Arbeit und das hohe Geschmacksniveau sowie nicht zuletzt die geistvolle Verwendung und Verwandlung, ja Assimilierung und Einschmelzung von Elementen spanischer Musik bewundert.

Mit dem zweiten Teil der eigentlichen „Bluthochzeit“ steigt die dramatische Kurve auch in der Musik steil an. Mit der Waldszene und dem großen lyrischen Epilog der Mutter hat Fortner Szenen geschaffen, die nicht nur über das künstlerische Deutungsvermögen des reinen Wortdramas weit hinausgehen, sondern überhaupt zu den stärksten Höhepunkten des neuen musikalischen Theaters gehören.

Sie waren unstreitig auch die Höhepunkte der Kölner Uraufführung, die hier am überzeugendsten zeigte, was sie szenisch und musikalisch zu bieten hatte. Günter Wand an der Spitze des Gürzenichorchesters leuchtete die Partitur bis in ihre feinsten rhythmischen und klanglichen Werte und melodischen Schwingungen hinein aus und ließ, ohne sich dramatisch zu übernehmen, ihre Hintergründigkeit magisch transparent werden. Der Inszenierung Erich Bormanns fehlte ein wenig die strenge Stilhaltung, die als immanentes Gerüst und unabdingbar zu Fortners Musik gehört. Etwas karg das Bühnenbild Walter Gondolfs mit dem gleichbleibenden Prospekt im Hintergrund, der die volle Tiefe der Bühne nicht nutzte und durch allzu sparsame Versatzstücke die wechselnden Schauplätze nicht immer deutlich machte.

Überragend sang und spielte Natalie Hinsch-Gröndahl die Partie der Mutter, Anny Schlemm gab mit verhaltener Leidenschaft und lyrischer Wärme die Braut. Packend gestaltete Ernst Grathwol die Rolle des Leonardo. Gerhard Nathge sang mit substanziellreichem Tenor die Partie des Mondes. Am Schluß sah sich der Komponist im Kreise der Mitwirkenden außerordentlich herzlich gefeiert.

Heinz Joachim

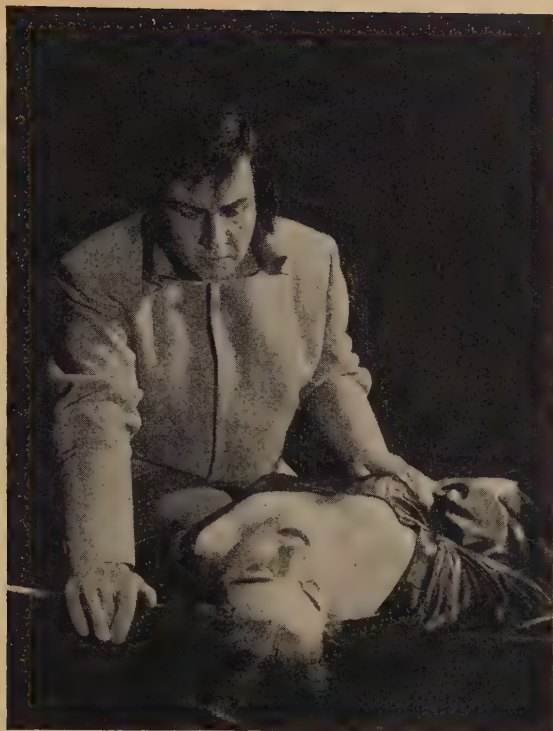
»Die Räuber« von Giselher Klebe

Opernaufführung in Düsseldorf

„Dem Andenken Giuseppe Verdis gewidmet“ steht auf dem Titelblatt der Partitur der Oper „Die Räuber“ von Giselher Klebe geschrieben; damit ist ein Hinweis zur Beantwortung der Frage gegeben, die sich dem Hörer als erste aufdrängt und die immer wieder gestellt worden ist: Wie kommt es, daß ein junger, in der vordersten Reihe der Moderne stehender Komponist, der mit Orchester- und Kammermusik subtiler Art hervorgetreten und mit seinen Arbeiten im Elektronenstudio bis zu den radikalen Folgerungen der seriellen Technik vorgestoßen ist, sich in die pathetisch-schreckliche Welt dieses Schillerschen Jugendwerkes versenkt?

Seine eigene Antwort, daß er diese Dichtung (zu der er als gebürtiger Mannheimer eine nahe Beziehung haben mag) besonders liebe, erklärt wenig. Man hat,

da in diesem Jahre auch Bernanos, Gogol, Lorca, Molière auf der Opernbühne erscheinen, von der Literarisierung der Oper gesprochen, was den Vorrang des dichterischen Elements vor dem musikalischen bedeuten würde. Aber als literarisches Experiment wäre Klebes Schiller-Bearbeitung, die den Text auf Kosten der rauschenden Wortmelodie rigoros zusammenstreicht, höchst anfechtbar. Nur der Musiker verantwortet diese Umformung, der Musiker, der nach den stürmischen Affekten und den dramatischen Antithesen eines großen Stoffes verlangt, weil er spürt, daß die Musik nach einer Periode formaler Spekulation sich zu verdichten und zu festigen beginnt, daß sie nicht mehr „Material“, sondern Sprache, das heißt Mitteilung und Ausdruck ist; daß das Thema „Mensch und Musik“ wieder wichtiger wird als das Thema



„Die Räuber“ von Giselher Klebe
Sterbeszene der Amalia mit Elisabeth Schwarzenberg
und Walter Beißner (Karl Moor).

„Musik und Technik“. Die Reverenz vor Verdi, der vor hundertzehn Jahren das Drama der „Räuber“ ohne literarische Skrupel in romantische Melodie umschmolz, könnte bedeuten: es ist Zeit, nach der lebendigen dramatischen Melodie unseres Jahrhunderts zu suchen.

Immerhin sind unsere Begriffe von Operndichtung seit „Salome“ andere geworden. Klebe hat die vulkanische Prosa Schillers zwar gekürzt, aber im übrigen unverändert komponiert. Er hat auch den Grundriß des Szenariums beibehalten, hat zusammengedrängt, vereinfacht, Szenen und Personen ausgeschieden; einmal hat er mit sicherem, operndramaturgischem Instinkt zwei Szenen zur Gleichzeitigkeit kombiniert: die Ansprache des Paters an die Räuber und Franzens Werbung um Amalia sind bei geteiltem Schauplatz so zum Chorquartett verzahnt, daß der Moment der Abweisung in beiden Handlungen zusammenfällt: die kontrapunktische Fähigkeit der Musik bestimmt die szenische Form. Was dem Komponisten an seinem Textentwurf vor allem fesselte, war die Kontrastbeziehung zwischen den Brüdern Karl und Franz Moor, die ihm als zwei Seiten eines einzigen, tragisch gespaltenen Charakters erschienen; die Grundspannung des Dramas, den Streit von Idealismus und Materialismus, von irrender Größe und wissender Verderbtheit, hat er, symbolisiert durch zwei „leitmotivisch“ verwendete Grundreihen, in das Material seiner Komposition hineingenommen.

Überhaupt überzeugt die Kongruenz von szenischem und musikalischem Geschehen. Das Gespräch wird zum Rezitativ, der Monolog zur Arie, die Aktionen der Räuber werden zu Chorszenen. Das Formgerüst

der alten Oper scheint noch durch; gegen Schluß, nach der gewaltigen Tonmalerei von Franzens Traum-erzählung, bindet sich die Musik wie in Alban Bergs „Wozzeck“ zu instrumental bestimmten Formen, wie Variationen und Ricercare. Das Zwölftonprinzip beherrscht Erfindung und Ausführung, es formt die expressive Linie der Gesangsmelodie, es komprimiert den Instrumentalsatz durch die Logik punktuellen Musizierens. Die dramatische Ausdruckskraft ist erstaunlich, die Spannweite reicht von den turbulenten Kampfszenen bis zu den lyrischen Gesängen der Amalia, die als milde Gegenstimme zum harten Männerdrama besonderes musikalisches Gegengewicht erhält; und so sehr der wild rhythmisierte Elan des Räuberliedes (das die Erinnerung an die biedereren alten Vertonungen des Textes vollends auslöscht) sich vordrängt: in den lyrischen Momenten, im Wagnis zarter, lose geflochtener, tastender Stimmen, im Reiz schwebender, schwer bestimmbarer Harmonien, in der Stimmungsdichte der verhaltenen Aussage zeichnen sich am deutlichsten Klang und Ausdruck einer neuen, fein und scharf nuancierten musikalischen Sprache ab.

Die Aufführung im Haus der „Deutschen Oper am Rhein“ in Düsseldorf gab ein deutliches, eindrucksstarkes Bild des schwierigen, außerhalb aller Konvention stehenden Werkes. Reinhard Peters, der sichere und feinhörige Interpret der Partitur, wurde vom Regisseur Günter Roth unterstützt, der in düsteren Szenenbildern Dominik Hartmanns mit sparsamer Farben- und Lichtsymbolik arbeitete und der Gefahr des Pathetischen konsequent auswich. Der mit starker Ausdrucksintensität singende Walter Beißner als Karl, Elisabeth Schwarzenberg als Amalia, vor allem aber Wilhelm Walter Dicks, der das Porträt des Bösewichts Franz mit leichtem, zynischem Parlendo wie mit spitzem Stift umriß, trugen den Abend. Der Komponist Giselher Klebe hat sich den Aufgaben der Bühne gewachsen gezeigt. Man darf gespannt sein, was er künftig, durch das Medium eines zeit- und musiknäheren Stoffes, zu geben haben wird.

Werner Oehlmann

Erfolgreiche Wiederaufführung nach 30 Jahren

Janaceks Oper »Die Sache Makropoulos«

In einer Advokatenkanzlei erfährt man viel Verworrenes um einen komplizierten Erbschaftsprozess. „Die Marty“ tritt auf, gefeierte Sängerin und umschwärmte Schönheit, etwa 30 Jahre alt. Auf rätselhafte Weise bringt sie einiges Licht in die verzwickte Erbschaftsangelegenheit. Dann, am Morgen, nach einem erfolgreichen Opernabend im Theater auf der leergeräumten Bühne, geht's noch gespenstischer zu. Die von Männern umschwirrte Marty — einen Augenblick lang wirkt sie mumienhaft alt —, seltsam vertraut mit der Wirnis vieler Namen, die in dem Prozeß herumgeistern, mit Generationen und grauen Vorzeiten, und seltsam gleichgültig gegen ihre Umwelt, sucht verzweifelt und mit allen Verführungskünsten nach einem alten Dokument.

Frühmorgens im Hotelzimmer. Nun ist das Dokument in ihrer Hand: „Die Sache Makropoulos“. Vor der skurrilen Versammlung der Anbeter und Vernehmenden entrollt sich ihre verzweifelte Lebensbeichte.



Hildegard Hillebrecht als Emilia Marty und Julius Patzak in der Rolle des Gregor in der Oper »Die Sache Makropoulos« von Leos Janáček.

Emilia Marty ist 330 Jahre alt, ist identisch mit all den verschiedenen „E. M.s“ der verstaubten Akten. Einst mußte sie auf Geheiß des Kaisers Rudolf ein Alchymistenelixier schlürfen, das 300 Jahre jung erhält. Die sind nun um. Die Wirkung läßt nach, und der Hauch des Todes weht sie an. Das Dokument, eben jenes Elixierrezept, wird nun, da E. M. die Gnade des Sterbendürfnisses erfährt, wesenlos. Es geht in Flammen auf.

Diese gespenstische, zwischen Kafka und Wedekind angesiedelte „Komödie“ schrieb Karel Capek. Der 70jährige Leos Janáček griff sie (1923) als Libretto für seine vorletzte Oper auf. Im Zuge der Wiederentdeckung Janáčeks, die diesen großen mährischen Komponisten jetzt wohl erst wirklich entdeckt, erinnert nun die „Deutsche Oper am Rhein“ an die 30 Jahre lang vergessene (1926 uraufgeführte) „Sache Makropoulos“. Und sie hob mit dieser Ausgrabung pures Gold.

Janáčeks Musik entlockt der dichterischen Konversation Capeks und seiner Sprachmelodie das seltsame Floskelwerk von musikalischen Sprechmotiven, die sich in endloser Kette aneinanderreihen. Das geschieht mit ebensoviel Scharfsinn, konstruktivem Können wie aus urtümlich vitaler Musikalität. Diese Musik spricht tschechisch im buchstäblichen Sinne (was auch Max Brods, des Capeks, Kafka- und Janáček-Freundes, Textverdeutschung nach Kräften zu bewahren sucht). Janáčeks seltsam statisch kreisende und sich nicht dramatisch „entwickelnde“ Musik funkelt, leuchtet, singt und akzentuiert vielrhythmisch als Begleitung der „rezitativischen“ Bühnenkonversation. Sie monumentalisiert und beschwert zum Tragischen hin den Vorwurf.

Auch diese (scharf, hell, nicht selten schrill instrumentierte) noble Partitur ist ein meisterlicher Sonderfall

im neueren Opernschaffen: souverän, kühn und herz-anrührend zugleich. Episches Musiktheater.

Die Düsseldorfer Aufführung kam beim Publikum an. Ihre Mitte war die großartig tragödienhafte Emilia Marty von Hildegard Hillebrecht. Sie hatte faszinierende Wirkungen im Dramatischen, das sie fast zu „wirklich“ betonte, und bestach durch rhetorischen Schöngesang. Sie war auch darstellerisch Mittelpunkt einer ganz vom Schauspielerischen her gelösten und gelockerten Aufführung, die der schauspielerfahrene Kurt Erhardt (Hannover) in einem spukhaft-phantastischen Realismus ansiedelte.

Heinz Ludwig hatte ein ebenso einleuchtendes, funktionssicheres, wie expressionistisch-atmosphärisches Bühnenbild gebaut: vor schwarzem Grund ein schräges Spielpodest mit unregelmäßigen Treppen, wie eine Riesenspinne am Boden, und darüber das „Netz“, ein silbernes Gestänge. Knappe Zeichen deuteten die verschiedenen Räume an. Kanzlei, leere Bühne, Hotelzimmer.

In ihnen tummelten sich Gestalten im Kostüm der Jahrhundertwende: die Männer um die Marty. Otto Wiener als kühl-berechnender Prus, Willi Brockmeier als sein rührend lächelnder, tumber Sohn Janek, der intelligente Julius Patzak (a. G.) als geschmackvoll seine 34 Jahre markierender Gregor, Fritz Ollendorfs Advokat in Janáček-Maske, Friedrich Wilhelm Andreas als seniler Graf, Walter Jenckels versponnener Sollicitator. Daneben die mädchenhafte Elisabeth Schwarzenberg als dessen schwärmerisches Töchterlein. Arnold Quennet dirigierte die Aufführung umsichtig, mit schönen Stufungen zwischen Bühne und Orchester.

Kurt Müller-Roeffs

Wiesbadener Maifestspiele 1957

Mit Hindemiths „Mathis der Maler“ eröffnete das Staatstheater Wiesbaden die Mai-Festspiele. In der Wahl dieses markanten Beitrags aus dem zeitgenössischen Schaffen kann man dem Wiesbadener Intendanten Dr. Friedrich Schramm, der für die künstlerische Gesamtleitung der Festspiele verantwortlich zeichnete, nur dankbar sein. Als berufenen musikalischen Leiter hatte er den Komponisten selbst verpflichtet. Hindemith dirigierte die wohl vorbereitete Vorstellung mit dramatischem Schwung, mit betonter Vorliebe für beschwingte Tempi und besonderer Unterstreichungen des orchestralen Geschehens. In ihrer Beschränkung auf das Wesentliche und auf die Vorschriften des Textbuches bot die Regie Walter Pohls eine stilgetreue, eindringliche Leistung. Gerhard Misske verkörperte mit gepflegtem Bariton die Titelrolle, als Gast aus Nürnberg sang Anton John den Kardinal. Ebenfalls gastierend hatte Martin Kremer die Rolle des Bauernführers Schwalb übernommen. Von den Frauenpartien seien Liane Syneck als Ursula und Susanne Muser als Gräfin Helfenstein hervorgehoben. Nach der Aufführung überreichte der hessische Kultusminister Arno Hennig dem Komponisten die Gedenkplakette des hessischen Ministerpräsidenten.

Die Reihe der ausländischen Gastspiele eröffnete die Belgrader Staatsoper mit „Boris Godunow“. Im Mit-

telpunkt stand der unvergleichliche Bassist Mirolslav Cangalovic. Ein besonderes Verdienst erwarben sich die Belgrader mit Massenets „Don Quichotte“. Die moderne Inszenierung (Mladen Sabljic) dieser kaum bekannten Oper wurde zu einem der Höhepunkte dieses Musik=Mai. An dem Erfolg hatte Oscar Danon als temperamentvoller und klangsensibler Dirigent des Orchesters und Chors der Belgrader Staatsoper neben den hervorragenden Solisten wie Cangalovic in der Titelrolle, Latko Korosec als Sancho und Biserka Coejic als Dulcinea berechtigten Anteil. Nicht zu vergessen das großartige Ballett! Mit vollem Recht hatte man diesen Ballett-Leistungen einen weiteren, eigenen Abend eingeräumt, der sich als schwierigste Aufgabe die stilisierte Wiedergabe von Bartóks „Wunderbarem Mandarin“ gestellt hatte. Der Belgrader Ballettmeister Dimitrije Palic bot zusammen mit dem kühnen Bühnenbildner Dusan Ristic eine überzeugende und eindrucksvolle Lösung, bei der Dusanka Sifnios (Mädchen), Stevan Grebeldinger (Mandarin) sowie die drei Strolche (Hadei=Slavkovic, Zunac und Mladenovic) als imponierende Tänzer hervortraten.

Italien war mit einer Stagione Lirica Italiana vertreten. Neben einer eindrucksstarken Rigoletto=Aufführung mit dem einzigartigen Träger der Titelrolle Ugo Savarese erwarben sich die Italiener ihr besonderes Verdienst mit „Lucia di Lammermoor“ von Donizetti. Wenn auch hier gewisse Unausgeglichenheiten, wie sie bei nichtständigen Ensembles notwendig spürbar werden, nicht übersehbar waren, so war man doch aufrichtig dankbar für die Begegnung mit einem Werk, das den Gedanken an eine Donizetti-Renaissance nahelegte. Allerdings braucht man dazu Koloratur-Sängerinnen vom Format und Können einer Erina Valli und Tenöre wie Gianni Raimondi, nicht zuletzt einen so schlagkräftigen Chor wie der des Teatro Comunale Bologna. Auch wenn der italienische Dirigent Alberto Erede, der zur Zeit an der Deutschen Oper am Rhein wirkt, wohl wegen einer zu geringen Probenzahl nicht mit der von ihm erstrebten Perfektion musizieren konnte, so gab er doch ein typisches Brio und echt opernmäßiges Auskosten der Details.

Zu einem weiteren Höhepunkt wurde das Gastspiel der Berliner Komischen Oper mit Janáček's kaum bekannter Oper „Das schlaue Füchslein“. Wer den menschlich-beziehungsreichen Text dieser Tiergeschichte kennenlernte, versteht zwar die besonderen Schwierigkeiten ihrer szenischen Verwirklichung, aber er sieht auch die für den naturliebenden Musiker Janáček so verlockenden Möglichkeiten einer Parallele von Mensch und Tier. Walter Felsensteins Realisierung war eine ebenso kluge wie theaterwirksame. Sein Dirigent Vaclav Neumann brachte die nötige Klang-Empfindsamkeit für die ausgesponnenen Stimmungsbilder, aber auch den Impuls für diese eigenwillige Rezitativ=Rhythmik mit. Irmgard Arnold als Füchslein Schlaupfopf, Georg Baumgartner als Fuchs führten die vielerlei Tiere inspirierend an, während Herbert Rössler als Landstreicher, Rudolf Asmuß als Förster, Josef Burgwinkel als Pfarrer und Werner Endes als Lehrer die menschlichen Gegenspieler abgaben.

Zum Abschluß kam Londons Festival-Ballet und zeigte in drei Programmen eine außergewöhnliche tänzerische Kultur. Spitzenleistung — im wörtlichen Sinn — zeigten Toni Lander und Belinda Wright sowie Michael Hogan und Flemming Flindt, aber auch die aus-

gezeichnete Ballettgruppe. Merkwürdigerweise blieb die Choreographie der Tradition auffallend verhaftet.

Zieht man das musikalische Fazit der diesjährigen Mai-Festspiele, bei denen die in früheren Jahren so beehrten Aufführungen der Wiener und der Römischen Oper fehlen mußten, dann bleiben so markante Begegnungen mit kaum bekannten Werken wie Massenets „Don Quichotte“ und Janáček's „Schlaues Füchslein“, so eindrucksstarke Abende wie Hindemith's „Mathis der Maler“ oder des Balletts der Belgrader am ehesten haften. Schon daraus ergibt sich die lobenswerte Absicht der Organisatoren, nicht auf ausgetretenen Pfaden zu wandeln: Der Erfolg hat ihnen recht gegeben; er gründete sich auf internationale Leistungen, an denen die hessische Staatsoper — nicht zuletzt mit ihrem vielseitig einsatzfähigen Orchester — ihren gebührenden Anteil hatte. el.

Berio=Uraufführung am WDR Köln

Ein »Allelujah« aus dem Jahre 1956

Zweimal hintereinander ist das „Allelujah für Orchester“ von Luciano Berio im Kölner Sendesaal dargeboten worden; der Verlag Zerboni hielt dazu die Partitur bereit, ein Heft von geradezu überdimensionaler Größe und daher von klarer Übersichtlichkeit. So waren die besten Voraussetzungen gegeben, dieses zweifellos wichtige Werk Neuer Musik kennenzulernen, das die problematischste Richtung, die „punktuelle Musik“, mitvertritt.

Das „Allelujah“ ist dem deutschen Protagonisten dieser Richtung, Karlheinz Stockhausen, gewidmet, der vor knapp fünf Jahren mit seiner Komposition „Kreuzspiel“ — die er allerdings inzwischen verworfen haben soll — eine der heftigsten Diskussionen um neue musikalische Wege entfacht und seitdem mit Erfolg in Gang gehalten hat. Es ist wohl nur eine kleine Gruppe wirklicher Begabungen, die sich zur punktuellen Musik bekennt, aber sie ist international: in Frankreich Boulez und mit gewissen Einschränkungen der Wesensart nach auch Messiaen; in Italien Maderna, Nono, Berio; in Belgien Goeyvaerts; in Deutschland Stockhausen; im hohen Norden Hambraeus und Nilsson. Die Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik waren der Ort der Begegnungen und der Kristallisationspunkt der Meinungen; hier haben schon 1950 Maderna und Nono ihre ersten Versuche in dieser Kompositionsweise vorgeführt.

Punktuelle Musik? Dem unvorbereiteten Hörer erscheint sie als eine Folge von einzelnen Tönen und Klängen, Motivfragmenten und Ausdrucksfloskeln, deren Sinn, geistigen Zusammenhang und musikalische Organisation er nicht begreifen kann. Daher rührt zunächst einmal der Streit, ob es sich um mehr oder weniger sinnvolle Experimente oder um Resultate, um wirkliche Kompositionen, handelt. Für den Komponisten steht letzteres außer Frage, denn er hat, oft unerbittlich gegen sich selbst und mit kaum überbietbarer Akribie, eine musikalische Ordnung hergestellt: Die Tonfolgen, die Zeitwerte, die Vortragsbezeichnungen, die Instrumentation unterliegen vorbestimmten Gesetzen. Das Komponieren von gestern soll zum Experimentieren und Ausführen einer speziellen geistigen

Idee werden, die zunächst die musikalische Vorstellung wachruft und dann das Organisationsprinzip für das auszuwählende musikalische Material ergibt; die Musik ist somit in sich festgelegt, sie entsteht neben dem, der sie macht, er entreißt sie sich nicht mehr im Augenblick des Verfertigungs; so etwa hat es einmal Stockhausen ausgedrückt.

Luciano Berio gehört zur musikalischen Avantgarde Italiens, deren Zentrum die Mailänder Gruppe „Incontri musicali“ ist. Der Kölner Rundfunk hat sich in seiner Sendereihe „Musik der Zeit“ wiederholt Berios Schaffen angenommen, die frühe und mehr illustrative „Chamber-Music“ nach Texten von James Joyce und das Orchesterwerk „Nones“ nach einem Gedicht Audens zum ersten Male in Deutschland aufgeführt und nun diese schwierige Uraufführung vorbereitet.

Berios Idee kann man als eine Art instrumentaler Alleluja-Sequenz kennzeichnen; er will die Gefühle einer fortwährenden „jubilatione alleluatica“ wecken. Dafür setzt er die kontinuierliche Wiederkehr einer Struktur ein, die in sich die Kräfte zur Wandlung und Bildung neuen Klangmaterials trägt. Er verwendet sechs Orchestergruppen, selbständige Klangfamilien, und betont, daß es ihm jenseits aller konstruktiven Spekulationen und Kalküle auf eine echte und eigentliche akustische Verwandlung ankomme. Diese Absichten sind interessant und einleuchtend, aber sie sind im Konzertsaal nur sehr bedingt wahrnehmbar. Die vorzügliche Kölner Realisation unter dem mit solchen Aufgaben vertrauten jungen Wiener Dirigenten Michael Gielen, die allenfalls durch die nahe Postierung der sechs Instrumentalgruppen auf dem zu engen Podium beeinträchtigt wurde, dürfte diese Feststellung rechtfertigen. Und damit blieb für viele Zuhörer die Frage nach Werk oder Experiment wieder offen, wenn sich auch der anwesende Komponist für den reichen Beifall derer bedanken konnte, die seine Fähigkeiten und den Aufwand an geistiger Konzentration (auch der Ausführenden) zu respektieren wissen.

Die weitere Vortragsfolge brachte als deutsche Erstaufführung eine Ballade für Orchester (op. 21) des Wiener Schönbergsschülers Hans Erich Apostel, ein im Charakter schwermütiges Werk, dessen klare, gebändigte Form besticht, Schönbergs lange nicht mehr aufgeführte Orchesterlieder op. 22, in der Nachbarschaft des „Pierrot lunaire“ und unmittelbar vor der großen Schaffenspause entstanden, die heute vornehmlich durch die instrumentale Faktur interessieren dürften — Hertha Töpfer war eine fesselnde Interpretin —, schließlich Bartóks erstes Klavierkonzert, dessen Bedeutung gegenüber den beiden anderen Klavierkonzerten immer evidenter wird; Géza Anda spielte es mehr kraftvoll als differenziert, mit überzeugenden Tempomodifikationen.

Ernst Thomas

Jolivet-Erstaufführung in Mainz

Französischer Akzent

André Jolivet ist neben Olivier Messiaen der profilierteste Kopf der musikalischen „Jeune France“, jener im Paris der dreißiger Jahre gegründeten Komponistengruppe, die sich einerseits auf die französische Tradition besinnen will, andererseits weiß, daß beispielsweise Debussys Vermächtnis auch einen Denkstoff

aufgegeben hat und Exotismen aller Art sich schnell verbrauchen, wenn ihre Anwendung nicht von einem hellen kompositorischen Bewußtsein kontrolliert wird. Das 1944 entstandene Ballett „Guignol et Pandore“ — mit dem Mainz einen guten Griff tat, weil es ein wirklich gutes Stück ist — zeigt einen zahmeren und konzilianteren Jolivet, als man nach dem Eindruck seines großartigen (späteren) Klavierkonzertes erwartet hätte. Es geschieht musikalisch nichts, was das Ohr heilsam oder unheilsam schockieren könnte, sondern konventionelle Themen (Liebe, Eifersucht, Mord, Sühne) werden mit Leidenschaft und ein wenig Ironie in bester Ballett-Tradition behandelt. Doch hinter der — klanglich übrigens sehr delikaten — Fassade spürt man formale Kräfte, die einem Musiker nur zuwachsen, wenn er über die großen, notwendigen Ordnungen nachsinnt, sollte er sich auch einmal wie hier rhythmisch einfacher und harmonisch gemäßigter ausdrücken. Das machte diese Begegnung besonders interessant, angenehm war sie durch die hübsche und saubere Choreographie, die Anna Menge, Ballettmeisterin in Mainz, in der bunten Spielzeugdekoration Hermann Soherrs mit ihrer gepflegten kleinen Tanzgruppe (Solistenpaare: Sonja Köller und Lothar Höfgen, Jutta Ludewig und Rudi Schaschek) entwickelt hatte.

Die beiden anderen Darbietungen verstärkten den französischen Akzent des Abends: eine klassische Ballett-Studie in Blau und Weiß nach Prokofieffs „Symphonie classique“ und Jean Francaix' Ballett „Les demoiselles de la nuit“, das sich aus zweierlei Gründen immer größerer Beliebtheit erfreut, weil eine Tierfabel, in der graziöse Kätzlein auftreten, a priori ein Tanzlibretto ist und weil Francaix eine helle, leichte und kapriziöse Musik gelungen ist. Der tüchtige Dirigent des Abends war Iwan von Sallay. Ths.

Poulenc-Erstaufführung in Basel

Der Franzose Francis Poulenc, einstiges Mitglied der berühmten Pariser Gruppe der „Six“, gehört zu den Wandelbaren. Am Beginn des Jahres ist in der Mailänder Scala die dem Religiösen zuneigende Oper „Dialogues des Carmélites“ nach Georges Bernanos uraufgeführt worden, in der er sich von seiner ernstesten Seite zeigt. Ein Vierteljahr später ist im Basler Stadttheater ein völlig der Heiterkeit zugewendetes, vor einem Dezennium an der Opéra Comique in Paris kreiertes und seither vergessenes Stück wiederentdeckt und in deutschsprachiger Erstaufführung geboten worden.

„Les mamelles du Tirésias“ ist eine ungekürzte Vertonung einer Dichtung des 1918 verstorbenen Guillaume Apollinaire, den man vielleicht einen frühen Surrealisten und bestimmt einen Avantgardisten nennen kann. Seine Burleske, deutsch „Die Wandlung des Tirésias“ betitelt, hat einen seriösen Hintergrund, die Kinderlosigkeit oder doch Kinderarmut des damaligen Frankreich. Sie überspielt jedoch dieses Seriöse und wendet es ins Groteske um: durch die der Häuslichkeit überdrüssige Gattin dazu gezwungen, übernimmt Tirésias die Sorge um Nachkommenschaft selber und er übernimmt sie gründlich, indem er Kinder gleich serienweise schafft. In die Haupthandlung wer-

den weitere Episoden eingeflochten, und so entsteht ein richtiger Ulk, wie ihn vielleicht nur Paris hervorzubringen vermag. Ihn ins Deutsche zu übertragen, bedeutet darum ein Wagnis. Indessen darf man dem Übersetzer Rudolf *Liechtenhan* zugestehen, daß er seine Sache geschickt gemacht hat; er sah zudem in Karl *Keuerleber* und Rolf *Lansky* zwei helfende Bearbeiter des Ganzen an seiner Seite, die den Blick nicht nur auf die baslerische, sondern gleichzeitig auf andere Wiedergaben gerichtet hatten.

Dementsprechend ließ *Lansky* als Regisseur manche Mine springen, wobei ihm ausnahmslos Sänger zur Verfügung standen, die zugleich Spieler sind. Nicht einmal so sicher, daß es bloß französische Höflichkeit war, wenn der die letzten Proben überwachende Komponist die Basler Aufführung als besser denn die seinerzeitige in Paris bezeichnete. Max *Bignens* hat dazu ein phantasievolles Bühnenbild beigeleitet. Es hat sich ausgezeichnet der spritzigen und witzigen, dennoch keineswegs oberflächlichen Musik angepaßt, deren Hauptziel es ist, unbeschwert zu unterhalten. In diesem Sinne hat sie *Silvio Varviso* vom Pult aus gedeutet und dabei durch alle Beteiligten, vorab die beiden Hauptgestalten, den Baritonisten *Derrik Olsen* (*Tirésias*) und die Sopranistin *Ingeborg Wieser* (Ehefrau), vortreffliche Unterstützung erfahren. Der Widerhall im Theater war groß; er galt gleichermaßen dem Werk wie seiner Wiedergabe.

Der etwa einstündigen Buffo-Oper ist eine Neueinstudierung von Igor Strawinskys Ballett „*Petruschka*“ gefolgt. Sie ließ einmal mehr erkennen, daß Basel seit dem Erscheinen des Choreographen *Wazlaw Orlikowsky* ein Tanzensemble von weit überdurchschnittlichem Rang besitzt.

Hans Ehinger

Essen

Ehrung für Igor Strawinsky

Zu Ehren Igor Strawinskys führten die Essener Städtischen Bühnen drei Werke des Komponisten auf, die einer entscheidenden Periode seines Schaffens entnommen sind: die oratorische Oper „*Oedipus Rex*“, die ländlichen Tanzszenen „*Les Noces*“ und die Burleske „*Renard*“.

Die szenische Gestaltung des „*Oedipus Rex*“, dessen Uraufführung genau dreißig Jahre zurückliegt, geschah in einer streng statuarischen Form und war auf einen in suggestiven Farben gehaltenen Hintergrund, auf möglichst historisch echte Kostüme und auf den Zu- und Abgang der handelnden Personen beschränkt. Dem magischen Effekt der Ausstattung *Alfred Sierckes* gesellte sich die intensive Leistung der von *Josef Krepela* vorbereiteten Chöre, des Orchesters, und der erlesenen Solisten: *Herbert Schachtschneider* a. G. (*Oedipus*), *Trude Roesler* (*Jokaste*), *Herbert Fliether* (*Kreon*), *Xaver Waibel* (*Tiresias*), *Timo Jacobs* (*Hirte*) und *Julius Jüllich* (*Bote*).

In „*Les Noces*“, der tänzerischen Darstellung einer Bauernhochzeit, gelang dem Choreographen *Alfredo Bortoluzzi* die Verschmelzung russischer Folklore mit westlicher Ballettkunst. Für das Brautpaar standen ihm in *Doris Trägner* und *Rolf Hodapp* beste Kräfte zur Verfügung. In der räumlichen Enge des Hauses — der Chor mußte sich mit dem Orchester samt vier Flügeln in die Versenkung teilen — konnte sich der

Klang nicht recht entfalten. *Gustav König* dirigierte die schlagtechnisch ungemein schwierige Partitur mit virtuoser Fertigkeit.

Mit „*Renard*“, der ergötzlichen Geschichte vom geprellten Fuchs, ging der Abend heiter zu Ende. Dem Tänzerquartett mit *Irmel Lange* (*Hahn*), *Fritz Doege* (*Fuchs*), *Doris Wiemer* (*Böckchen*) und *Regina Otto* (*Kater*) entsprach das Vokalquartett mit *Gerd Block*, *Timo Jacobs*, *Karlheinz Lippe* und *Xaver Waibel*.

Die Essener Städtischen Bühnen verfolgten auch mit diesen Aufführungen konsequent den seit Jahren beschrittenen Weg einer bewußten und klug disponierten Pflege der Moderne. Sie werden auch in Zukunft daran festhalten.

H. Sch.

Alban Bergs »Wozzeck« in München

Es war ein großer Tag in München, die lang erwartete, um rund dreißig Jahre verspätete Erstaufführung von Alban Bergs „*Wozzeck*“, ein Ereignis, vor allem durch die Form und den Geist, in dem das Werk zur künstlerischen Wirklichkeit wurde. Ohne Pause — und das war richtig — wurde das moderne Spiel vom armen Menschen wie ein Mysterium von der *Passio hominis* dargestellt, bedrückend und beängstigend und groß. Wenn es eine Möglichkeit der Vollkommenheit gibt, dann war sie hier erreicht. Man kann vielleicht in dem und jenem anderer Auffassung sein und etwa sich noch mehr Intensität in manchen klanglichen Ausbrüchen vorgestellt haben — aber was besagt das gegenüber der ausgefeilten, großartig präzisierten und formal geschlossenen Wiedergabe, die *Ferenc Fricsay* dem Werk verlieh! Meisterhaft war, was unter seinen Händen das hervorragend und zur völligen Klangeinheit zusammengewachsene Staatssorchester leistete.

Und meisterhaft war, was auf der Bühne geschah. Man vergaß, daß es „Theater“ war, und mußte sich am Schluß Mühe geben, sich in dem Alltag wieder zurechtzufinden. Ein sprechender Beweis war die Verhaltenheit und Stille, aus der sich am Schluß das Publikum zu lösen hatte, ehe es seiner Begeisterung in lebhaftestem Beifall Ausdruck geben konnte. Symbolhaft wurde die Realistik des Bühnenbildes, das *Helmut Jürgens* geschaffen hat, symbolhaft wirkte die Ungeschminktheit des Spiels, das *Rudolf Hartmann* ins Allegorische erhob, indem er das Schicksal der geschundenen Kreatur aus dem „historischen“ Rahmen löste und in eine aus Gegenwart und Vergangenheit verschmolzene Zeitlosigkeit stellte.

München hat das Glück, auch im Alltag festspielhaftes Format aufweisen zu können. Jede der Personen, die das Verzeichnis des Spiels nennt, ist — bis in das Detail des vorzüglichen Chors (*Herbert Erlenwein*) — mit einer künstlerischen Persönlichkeit besetzt: *Albrecht Peter* als *Wozzeck*, *Elisabeth Lindermeier* als *Marie*. Und wie es im Werk sein soll: keiner war Randfigur oder Episode, weder der *Tambourmajor Franz Klarweins* noch die Figuren des Hauptmanns (*Paul Kuen*) und des Doktors (*Kieth Engen*), weder die beiden Handwerksburschen *Max Proebstls* und *Josef Knapps* noch die Gestalt des Narren (*Walter Carnuth*), weder *Andreas (Lorenz Fehenberger)* noch *Margret (Irmgard Barth)* und der Soldat (*Hans Koervers*).
ev

Wien setzt alle Hoffnungen auf Karajan

„Othello“ in der Staatsoper — Versöhnung mit den Philharmonikern

Blühende Musikstadt

Hatte Karajans erste Wiener Arbeit, die Neuinszenierung der „Walküre“, die Einhelligkeit der Zustimmung mehr auf dem musikalischen Sektor beschworen, so setzte sich der Dirigent bei seiner zweiten Premiere auch als Regisseur durch. Für Verdis „Othello“ gewann Karajan schon von den großzügig gegliederten, nicht nur räumlich Tiefe verratenden Bildern Wilhelm Reinkings Anregung für ein ähnlich geartetes Regiekonzept, mochten sich auch die Realismen der prächtig gebauten gotischen Arkadenhalle des III. Aktes mit den in mystisches Dunkel gehüllten Abstraktionen von Desdemonas Schlafgemach stilistisch etwas hart reiben. Die Dispositionen in jedem Bild waren gut, Chor und Solistenbewegung überraschend natürlich, gelockert und unkonventionell — selbst bis zum Verstoß gegen musiktheatralische Grundgesetze, die ein zu ausgedehntes Duettieren auf der Hinterbühne (Desdemonas und Othello sangen im ersten Finale mit dem Rücken zum Publikum) ebenso verbieten wie das In-die-Kulissen-Singen des Chors in der Sturmszene. In dieser Szene, die optisch als grandioses impressionistisches Notturmo gestaltet war, bediente sich Karajan (wie schon in der „Walküre“) mit besonderem Vergnügen der elektro-akustischen Schaltanlagen des Hauses, mit dem Effekt, daß die Lärm- und Heulmaschinen den gewiß nicht unbeachtlichen Sturm in Verdis Partitur völlig erschlugen. Dem Vernehmen nach wurde aber dieses Experiment von Karajan selbst schon bei der zweiten Aufführung nicht mehr wiederholt.

Von solchen kleinen Intrigen des Regisseurs Karajan gegen den Dirigenten gleichen Namens abgesehen, präsentierte sich die „Othello“-Vorstellung in eindrucksvoller musikalischer Geschlossenheit. Die Philharmoniker, erregend in ihrer Präzision, betörend in der Ausgewogenheit ihres Klanges, verhalfen der unscheinbarsten Nebenstimme zur Plastik und Prägnanz, das Orchester folgte den Sängern vorbildlich, um an dramatischen Kulminationspunkten, ohne Rücksicht auf die Bühne, mit überlegt entfesselter Kraft die Herrschaft an sich zu reißen. Und was dieser Verdi-Interpretation an elementaren Aufschwüngen, an Feuer, an Impulsivität fehlte, das ersetzte Karajan durch ökonomischen Aufbau der Steigerungen, durch Disziplin in der Ausführung und durch eine beispielhafte Organisation des Orchesterklanges.

Den Solisten fiel in dieser symphonisch konzipierten Opernaufführung vor allem hinsichtlich ihrer Ensemblewirkung eine bedeutende Aufgabe zu, und gerade diese war trotz beträchtlicher Niveauunterschiede beachtlich. Mario del Monaco (dessen 35 000-Schilling-Abendgage in der Presse lebhafter erörtert wurde, als es einer unvoreingenommenen Haltung gegenüber dem Sänger nützlich sein konnte) hatte als Othello die Macht einer mit Höhenmetall gesegneten Naturstimme einzusetzen und dazu eine hervorragende Bühnenerscheinung. Seine Ausdruckskraft war weniger bedeutend — stimmlich wie darstellerisch. Persönlichkeit läßt sich nicht erlernen. Askelmo Colzani war zweifellos der bedeutendere Künstler, aber seine mehr

lyrisch timbrierte Stimme reichte vor allem in den oberen Regionen nicht aus — für die Dramatik des Jago nicht und nicht für die Größe des Hauses. Das Publikum reagierte teils mit „Puuh!“-Rufen. Blendende Figur machte in jeder Hinsicht der Cassio von Giuseppe Zampieri, und von den drei Wiener „Gästen“ in dem Mailänder Ensemble — auch der Staatsoperchor sang italienisch — hatte Leonie Rysanek den größten Erfolg. Ja, ihre Desdemonas, rührend gespielt und empfunden gesungen, rückte mit dem Volumen ihrer dramatischen Spitzentöne und mit der Zartheit ihres klangvollen, schwebenden Pianos in der Gunst des Publikums an die allererste Stelle — noch ein Stück vor Monaco. Demonstrativen Jubel, zu Beginn, inmitten und am Ende, gab es natürlich für Karajan, und verdienten Sonderapplaus für George Wakhevitsch, der seine Phantasie, sein Farben- und Stilgefühl beim Entwurf der Kostüme prächtig hatte spielen lassen.

Karajan hat sich so mit seiner zweiten Premiere einen guten Einstand in der Wiener Oper gesichert. Das Wiener Publikum liebt ihn, es hat Vertrauen zu ihm — mag auch der „Traviata“-Vertrag mit Maria Meneghini-Callas nicht wegen Gegenforderungen der Künstlerin, sondern durch die Terminsaumseligkeit der Wiener Oper in die Binsen gegangen sein; mögen auch manche Dispositionen einen jeder Ensemblebildung entgegenwirkenden Super-Gastierbetrieb ausgelöst haben, und mag es auch viele gestört haben, daß Karajans persönliche Regentschaft erst im letzten Viertel der Saison einsetzte.

An hervorragenden Sängern hat es dafür — sehr zum Unterschied von der vorigen Spielzeit unter Böhm — seit Saisonbeginn nicht gefehlt, irgendeine Spitzenbesetzung in jedem Fach war praktisch das ganze Jahr über vorhanden. Es gab Wochen, in denen Hotter, Neidlinger, Metternich, Rothmüller und Dieskau oder Windgassen, Hopf und Schock oder Nilsson, Mödl und Goltz oder Koeth, Streich und Rothenberger oder Frick, Greindl und Böhme zu gleicher Zeit dem Haus am Ring zur Verfügung standen. Die Wiener, weniger auf stilvolle Inszenierungen als auf glanzvolle Stimmen aus, kamen mit dem Hören gar nicht nach. Sie lieben ihre Oper mehr als andere Großstädter, sie finden (und fanden) es selbstverständlich, daß für den Rang und die Bedeutung dieses Institutes keine Subvention zu hoch sein kann. Nach der bitteren Enttäuschung mit Karl Böhm, der als erster Direktor im neuen Haus die Eröffnungsfestwochen für die Spielzeit hielt und nicht bereit war, früher eingegangene Amerika-Verpflichtungen um des Gelingens der ersten, auch für ihn entscheidenden Saison willen abzusagen, ruhen nun alle Blicke und Hoffnungen auf Karajan. Wird er die Wiener Oper zur ersten Europas machen? Er hätte das Zeug dazu, und er hat auch schon Überzeugendes getan. Allein die Dirigentenparade, welche die Wiener in der zu Ende gehenden Saison mit Beifall in den Händen abnehmen konnten, sprach für weitherziges Denken und Planen. Mitropoulos, Cluytens, Kempe, Böhm — der als Mozart- und Strauss-Interpret um-



ERNA BERGER

jubelt wird wie einst —, dann Rossi, Keilberth, Krips, dazu noch, neben dem Chef des Hauses, Moralt und Hollreiser, der im März eine musikalisch nicht sehr präzise Einstudierung von Orffs „Trionfi“ durchführte: es war nicht schlecht gesorgt, für verschiedene Geschmäcker und, was noch wichtiger ist, für Spezial-, also Idealinterpreten. Sollte sich Karajan nicht mit dem Gedanken tragen, nur eigene Inszenierungsgewächse zu bringen, sondern sich dazu entschließen, andere bedeutende Spielleiter und Bühnenbildner zu verpflichten, dann könnte der Weltgeltung der Wiener Staatsoper und ihrem europäischen Vorrang kaum mehr etwas im Wege stehen.

*

Ein Blick auf die Konzerte der vergangenen Monate — und schon wieder stößt man auf den Namen Karajan. Nicht so sehr wegen zweier Konzerte in seinem nach ihm benannten Zyklus, in denen er mit den Symphonikern eine grandios gesteigerte, pathetisch ausladende „Vierte“ von Brahms dirigierte, dann, etwas verkrampft und hektisch im Finale, die „Siebente“ von Beethoven und, ein wenig leger hinsichtlich Präzision und Spannung, Martins Etüden für Streichorchester. Weit mehr Aufsehen erregte das künstlerisch weniger profilierte Versöhnungskonzert mit den Philharmonikern, zu dem Bruckners „Achte“ die klingende Folie lieferte. Applausstürme aus dem Publikum, Verbrüderung zwischen Dirigenten und Orchester, die ja in der Oper längst wieder zusammenarbeiten, Umarmungsszene mit Karajan und Konzertmeister Boskowsky in den Hauptrollen: so wurde ein alter, von wohlmeinenden Dritten eifrig geschürter Zwist aus der Welt geschafft. Karajan wird in der

kommenden Saison jedenfalls ein Abonnementskonzert der Philharmoniker dirigieren...

Nicht minder bedeutungsvoll, künstlerisch wie kulturpolitisch gestaltete sich das erste Wiener Auftreten von Wolfgang Sawallisch im Symphoniker-Zyklus „Große Symphonie“. Der junge Dirigent eroberte das verwöhnte Wiener Publikum mit seiner brillanten Schlagtechnik und mit dem Charme seiner suggestiven Zeichensprache im Sturm. Jeder im Parkett wußte es nicht erst bei Dvořáks „Vierter“, daß da ein Mann von außerordentlicher Klasse und ungewöhnlicher musikalischer Begabung am Werk ist. Aber nicht nur im Saal, auch an den Pulten gingen die Lichter der Erkenntnis auf. Und so bekam Sawallisch am Ende des Konzertes die seit Karajans Abgang verwaiste Chefstelle der Symphoniker angeboten (weiterer aussichtsreicher Bewerber: Lorin Maazel). Sawallisch, der präsumptive Berliner Opernchef, zeigte sich alles eher denn abgeneigt, zumal ihm ja in Berlin Karajan das meiste „wegdirigieren“ wird. Er könnte sich dann — „wie sich die Bilder gleichen!“ — in Wien dafür revanchieren. Und vor allem: die Symphoniker hätten einen hochrangigen Chefdirigenten.

Aus der großen Reihe der übrigen Orchesterkonzerte, die von Argenta, Böhm, Giulini, Knappertsbusch, Kubelik, Scherchen und Stokowski dirigiert wurden, ragten zwei Abende unter Ferenc Fricsay turmhoch über den hier gewiß nicht niedrigen langjährigen Durchschnitt: eine packende, durch ihr kühles, lakonisches Pathos fesselnde Aufführung des Verdi-Requiems und ein Bartók-Konzert, das, mit dem Violinkonzert — Tibor Varga spielte es — als Mittelteil, insgesamt den Stempel der Authentizität trug und im ausverkauften Konzerthaus mit einem Jubelorkan quittiert wurde.

Musikalisch sehr befriedigen konnte die im Rundfunkstudio konzertant aufgeführte Schönberg-Oper „Die glückliche Hand“ (Dirigent: Michael Gielen), nicht genau genug war die österreichische Erstaufführung von Strawinskys „Canticum Sacrum“ durch Hans Gillesberger geraten. Begeisterung unter den Feinschmeckern erweckte an zwei Abenden der Süddeutsche Madrigalchor. Große und verdiente Persönlichkeitserfolge errangen Inge Borkh als Fidelio und Elisabeth Grümmer mit ihrem ersten Wiener Liederabend.

Hinsichtlich der Pflege der musikalischen Moderne im Theater wurde der Wiener Oper von Graz und Linz einiges vorexerziert: Graz brachte die erste (und eine überaus gelungene) „Wozzeck“-Aufführung außerhalb Wiens heraus, und in Linz ging die österreichische Premiere der Krenek-Oper „Pallas Athene weint“ in Szene.

Ein kleines „Ereignis“ vor den Festwochen begann am 1. Juni: der Start der „Philharmonia Hungarica“ im Großen Konzerthaus, eines aus Flüchtlingen gebildeten Orchesters, das, aus Musikern der ehemaligen Budapest Philharmonie, des Budapest Konzertorchesters und des Budapest Rundfunkorchesters bestehend, in Baden bei Wien mit internationalen Mitteln, von der Kulturhilfe der Zeitschrift „Forum“ organisiert, aufgebaut und konzertreif gemacht wurde. Nach seinem Debüt in Wien wird der Klangkörper auf Europatournee gehen und, wenn alles klappt, von einer amerikanischen Stadt adoptiert, weiterspielen: als Stadtorchester von Ohio oder Cincinnati...

Herbert Schneider

Das »Theater der Nationen« in Paris

Der Anregung des englischen Schriftstellers John B. Priestley ist die Entstehung des Internationalen Theaterinstituts (ITI) zu danken. Es wurde 1948 als ein Teil der UNESCO gebildet und führte regelmäßig in großen Theaterkongressen Bühnenfachleute der ganzen Welt zum Erfahrungsaustausch zusammen. Bisher fanden derartige Kongresse in Zürich, Oslo, Den Haag und Dubrownik statt. Das Theaterpublikum blieb von diesen Tagungen weniger berührt.

Man hatte sich jedoch in Paris schon von Anfang an mit dem Plan getragen, ausländische Bühnen mit repräsentativen Gastspielen in der Seinemetropole einander gegenüberzustellen. Auf dem Kongreß des ITI in Zürich war 1949 die Schaffung eines „Theaters der Nationen“ dringend gefordert worden. Nachdem sich der Direktor des Theaters Sarah Bernhardt, M. Julien, die Unterstützung der französischen Behörden gesichert hatte, konnte man dieses Theater für die internationalen Zwecke zur Verfügung stellen. Das erste internationale Theaterfestival fand im Frühjahr 1954 statt und dauerte einige Wochen, während deren sich die zahlreichen Besucher aus aller Welt einen unmittelbaren Eindruck vom modernen Bühnenleben verschaffen konnten. Vielfach wurden die Stücke — zu Beginn waren es hauptsächlich Schauspiele, weniger Opern — in der Originalsprache aufgeführt. Die kosmopolitische Zusammensetzung der Weltstadt Paris bildete dabei den geeignetsten Hintergrund und die notwendige Voraussetzung für das Gelingen eines derartigen großen Unternehmens.

Der Wiederhall dieses und des im darauffolgenden Frühjahr 1955 durchgeführten zweiten Theaterfestivals bewirkten, daß Vertreter von 23 Nationen auf dem im Juni 1955 in Dubrownik (Jugoslawien) abgehaltenen Kongreß des ITI sich einstimmig dafür aussprachen, die Pariser Veranstaltung zu einer regulären Spielzeit des „Theaters der Nationen“ auszubauen. Die französischen zuständigen Stellen haben die Verwirklichung einer solchen Absicht durch Subventionen und Zuschüsse erleichtert. (Für 1957 steuerte die Staatskasse 40 Millionen fFr. bei, der Pariser Stadtrat 30 Millionen, der Generalrat des Departement Seine 10 Millionen fFr.)

So wurde aus dem internationalen Theaterfestival von Paris dieses Jahr das „*Théâtre des Nations*“, das heißt, eine permanente Institution, die, von französischen öffentlichen Geldern subventioniert, andererseits dadurch existieren kann, daß die ausländischen Gasttruppen meist von ihren eigenen Regierungen Zuschüsse erhalten, um ihre Reise zu ermöglichen. Vorher jedoch sei ein kurzer Rückblick auf die vergangenen Festspiele gegeben.

Auf dem zweiten Theaterfestival (1955) lernte man das sich auf klassische Traditionen stützende lyrische Theater von Peking kennen. Über die von den Zielen abendländischer Bühnen so sehr abweichenden Bemühungen der Chinesen haben wir seinerzeit berichtet („Das Musikleben“, September 1955). Im Laufe des dritten Festivals (1956) hatte die Oper von Belgrad „*La Kowantchina*“ von Mussorgsky und „*Prinz Igor*“ von Borodin dargeboten, die Städtische Oper von Westberlin „*Figaros Hochzeit*“ und „*Così fan tutte*“, die Oper von San Carlo aus Neapel „*Barbier von Sevilla*“ und „*La Bohème*“, die sich seit elf Jahren für

die Aufführung neuer Opern britischer Tondichter einsetzende English Opera Group das von Britten komponierte Werk „*The turn of the screw*“ und das Festival-Theater von Aix-en-Provence „*Les caprices de Marianne*“ von Henri Sauguet. Der verhältnismäßig bescheidene Umfang der Operngastspiele im Rahmen des Festivals läßt sich durch die erheblichen Kosten solcher Unternehmungen erklären.

Um den hohen Ansprüchen zu genügen, die an Aufführungen innerhalb eines internationalen Festivals gestellt werden, scheint es in erster Linie notwendig, die gewählten Werke nur in der Originalsprache zu bringen. „*Così fan tutte*“ mit italienischem Text bereitere den Anwesenden einen weit größeren Genuß als die deutsch gesungene „*Hochzeit des Figaro*“ trotz der Homogenität der letztgenannten Aufführung. Kaum beeinträchtigte dagegen — wenigstens in Paris — die Tatsache, daß die beiden russischen Opern in einer anderen slawischen Sprache, der serbischen, zu Gehör gebracht wurden. Alles in allem konnte man einen neuartigen Stil, eine für die Opernbühne wünschenswerte Weiterentwicklung nicht bemerken. Revolutionäres war weder von Berlin noch von Neapel beige-steuert worden. Auch die Oper von Sauguet und das Werk von Britten erschienen nicht geeignet, breite Zuhörerschichten hinzureißen. Allein die Oper von Belgrad bestach durch ein überaus lebendiges, nie die musikalischen Belange beeinträchtigendes Spiel der Hauptdarsteller und des gesamten Ensembles bis zum letzten Statisten, durch die vorbildliche Disziplin der Chöre, der Tänzer und der Musiker.

Daß man sich mit dem Erreichten nicht begnügen will, hat dieses Jahr gezeigt, in dem die erste Spielzeit des „*Théâtre des Nations*“ mit einem zweiten Gastspiel von Belgrad eingeleitet wurde. Man wählte „*Don Quijote*“ von Massenet sicherlich nicht zuletzt, weil diese Oper in Mirislav Cengulovic einen hervorragenden Vertreter der ursprünglich für Schaljapin geschriebenen Titelrolle besitzt. Bedauert wurde wieder einmal, daß Massenet sich nicht an das Original von Cervantes gehalten hat, sondern, entsprechend der von Le Lorrain erfundenen Fassung, Dulcinea als eine kokette, schöne Frau in den Mittelpunkt stellt. In der glänzenden, vom slawischen Geiste erfüllten Darbietung durch die Belgrader Oper jedoch traten diese Mängel weniger in Erscheinung. Wieder waren es die dekorativen Mittel, die Aufmerksamkeit erregten. Wenig kostspielige, schräge Kulissen, Vorhänge, die Projektion eines riesigen Schattens der kreisenden Windmühlenflügel halfen die Wirkung zu steigern. Und abermals hatte die Spielleitung vortrefflich für Bewegung gesorgt; in manchen Augenblicken war eher zu viel des Guten getan worden.

Noch größeren Erfolg hatte die Belgrader Oper mit dem Ballett „*Der wunderbare Mandarin*“. Das mit Lichtsignalen, Röhrenleitungen, Leitern und Treppen konstruierte Bühnenbild von Dusan Ristic unterstrich die Grand-Guignol-Atmosphäre und die des chaotischen Großstadtlebens, wie sie in der Musik von Bartók zum Ausdruck kommt, in vollendeter Weise. Die von Melchior Lengyel erdachte Handlung wurde auch von den Darstellern in prägnanter und expressiver Weise geschildert. Die polytonalen Sirenenrufe des Straßenmädchens, die sparsamen instrumentalen

Mittel zur Zeichnung der ersten beiden Episoden, die dramatische Steigerung der Musik bei dem Erscheinen des Mandarins, die wechselnden Rhythmen und Klangfarben, durch welche die alle Leiden besiegende übermenschliche Liebe des Mandarins sich äußert, wurden von den Tänzern mit Hilfe von klassischer und expressionistischer Gebärdensprache und akrobatischen Bewegungen sichtbar ausgedrückt. Bei der voraufgegangenen, ein wenig zu lang ausgesponnenen chinesischen Legende hatten sich der Bühnenbildner Dusan Ristic wie der Tondichter des „Contes chinois“, K. Baranovic, damit begnügt, den fernöstlichen Charakter in angenehm bescheidener Weise anzudeuten. Der Choreograph Parlic beschränkte sich hier auf einige stilistische Hinweise klassischer Tanztraditionen. Eine Würdigung der übrigen diesjährigen Gastspiele soll in einem späteren Bericht erfolgen.

Edgard Schall

Zehn Jahre Radio-Symphonie-Orchester Berlin

Mit einem von Ferenc Fricsay geleiteten festlichen Konzert, auf dessen Programm u. a. Werner Egks für den RIAS geschaffene Französische Suite und Béla Bartóks Streicherdivertimento standen, feierte das Berliner Radio-Symphonie-Orchester sein zehnjähriges Bestehen und durfte dabei die Glückwünsche seiner Freunde und Gönner, voran des Kultursenators Tiburtius entgegennehmen. Im September 1946 durch Dr. Franz Wallner-Basté, den damaligen Direktor des RIAS, gegründet und von dem wagemutigen Dirigenten Walter Sieben tapfer auf die Beine gestellt, wuchs es während der Blockade dank Elsa Schillers Umsicht, an künstlerischer Bedeutung, wurde Asyl manch eines vom Osten sich absetzenden hervorragenden Instrumentalisten und fand in Fricsay den nimmer rastenden Stabführer, der es zu internationalem Ansehen erhob.

Als die amerikanische Patenschaft aufhörte, kamen schwere Zeiten für den jungen Klangkörper. Man mußte sich selber weiterhelfen und Gelegenheitsdienste bei den beiden Westberliner Sendern, bei Schallplattenfirmen, beim Film und sonstwo übernehmen. Der Tatkraft des Geschäftsführers, des Flötisten Heinz Hoefs, ist es zu danken, daß sich das Radio-Symphonie-Orchester, so hieß es jetzt, über Wasser halten konnte und daß sein zäher Lebenswille schließlich Stadt und Staat zur Hilfeleistung bewog. Zwar reicht diese noch nicht völlig aus, aber die Grundlagen für ein Weiterbestehen sind gegeben. Im Musizieren mit zahlreichen bekannten Gastdirigenten hat das Orchester seine Kräfte erfolgreich erprobt. Es wird nun im zweiten Jahrzehnt seines Bestehens unter der Leitung seines Dirigenten Dr. Wolfgang Stresemann seinen Weg zielbewußt weitergehen und im Wettbewerb mit den Berliner Philharmonikern den Ruhm der Musikstadt Berlin mehrten helfen. =ll

Joseph-Haas-Tage in Gelsenkirchen

Joseph Haas weilte einige Tage in der auch kulturell mächtig aufstrebenden Industriestadt Gelsenkirchen, die dem nun achtundsiebzigjährigen Meister herzliche Ehrungen erwies. In einem der von Karl Riebe inspirierten und geleiteten Casino-Konzerten — dem 50. dieser Reihe — war seinem Schaffen ein ganzes Programm gewidmet. Die aus gesunder Musikalität gestaltende und mit reichen stimmlichen Mitteln aus-

gezeichnete Sopranistin Käthe Möller-Siepermann (Köln) sang die heiter-naiven „Kuckuckslieder“ op. 37 von 1912 und die künstlerisch starken „Gesänge an Gott“ op. 68 von 1926. Joseph Haas selbst begleitete die Künstlerin am Flügel.

Die von melodischer Thematik lebende, ganz aus dem Geiste des Instruments empfundene Sonate in F-Dur op. 29 für Waldhorn und Klavier von 1910, die heute etwas niedlich wirkenden Bagatellen für Oboe und das, zumal in den Variationen seines Adagios, bedeutende Streichquartett in A-Dur op. 50 von 1919 zeugten in der reifen Wiedergabe von Gelsenkirchener, Essener und Düsseldorfer Künstlern für die schöpferische Berufung von Joseph Haas.

Die Städtischen Bühnen bereiteten darauf seiner Oper „Tobias Wunderlich“, deren Uraufführung jetzt zwanzig Jahre zurückliegt, eine in allen Disziplinen wohlgestaltete Aufführung. Die Regie Rudolf Schenkl unterstrich insbesondere die Volksszenen; die schaulustigen Bilder Theo Laus fingen ein gutes Stück bayerischer Atmosphäre ein; der Dirigent Richard Heime verlieh der Musik blühenden Klang und kräftige Akzente. In den Hauptpartien waren hervorragende Sänger wie Walter Finkelberg (Tobias), Maria Helm (Heilige Barbara), Inge Ziersch (Zigeuner-Barbara) und Fritz Zöllner (Gemeindevorsteher) beschäftigt. Joseph Haas wurde am Schluß überaus herzlich gefeiert. H. Sch.

Kopenhagen

Ein neues Theater, „Merkur“, wurde in Kopenhagen eröffnet. Es hat sich nach den Plänen seines Direktors, Aage Stenhoft, die Pflege des modernen Balletts zur Aufgabe gemacht. Zur Eröffnung wurde das Ballett „Cranks“ von John Cranko nach der Musik von John Addison gegeben; das Werk hatte bereits in London und New York große Erfolge zu verzeichnen und konnte auch in Kopenhagen viel Applaus erringen.

Durch einen Unfall seiner Frau, der Primaballerina Tanaquil le Clercq, war der Choreograph des New York City Ballet, Georges Balanchine, genötigt, seinen Aufenthalt in Kopenhagen zu verlängern. Er benutzte diese Gelegenheit, um mit dem Ballett der dänischen Königlichen Oper zwei Werke einzustudieren: Strawinskys „Apollon Musagètes“ und Tschaikowskys „Serenade“.

Das Ballett der Königlichen Oper in Kopenhagen, das in letzter Zeit durch Gastspiele in Edinburgh und New York hervorgetreten ist, konnte besonders an dem ersten der beiden Abende Triumphe feiern. Er brachte „La Ventana“ (nach Bournonville), „Apollon Musagètes“ (nach Strawinsky), „Die Nachtwandlerin“ (Bellini-Rieti) und „Fanfare“. Das letztgenannte Werk, eine Schöpfung Benjamin Britten, stellt die einzelnen Orchester-Instrumente vor; Britten hatte es „The young person's guide to the orchestra“ (Einführung in das Orchester für junge Menschen) genannt. 1953, zum Krönungstag Elisabeth II., schuf Jerome Robbins, der künstlerische Direktor des New York City Balletts, die Choreographie. Gunnar Laurant übernahm in Kopenhagen die festliche Rolle des Herolds. Die Aufführung wurde zu einem vollen Erfolg.

Der zweite Ballettabend, der mit „Serenade“ und „Myte“ herkömmlich wirkte, wurde durch einen Schauspielmonolog ergänzt, „Die Reise nach dem grünen Schatten“, nach einer Dichtung von Svan Methling, die Ingeborg Brams erschütternd gestaltete.

Das Königliche Theater in Kopenhagen brachte als Neueinstudierung Verdis „Maskenball“ erstmalig nach dem Urtext des Franzosen Eugène Scribe, der seinerzeit

verboten war („Gustave III ou le bal masqué“). Alle jungen Kräfte der Oper waren aufgeboden. Leider wirkte Otte Svendsen als Gustav III. recht unpersönlich und Bonna Söndberg als Amelia etwas unsicher; ausgezeichnet waren Niels Möller als Ankerström und Kirsten Schultz als Page. Das Orchester stand unter Leitung von John Frandsen, dem man mehr Einfühlungsvermögen in die Feinheiten der Partitur gewünscht hätte.

Von außergewöhnlichen Veranstaltungen des dänischen Rundfunks sind die öffentlichen Konzerte mit Werken von Mozart, Beethoven, Debussy u. a. unter Stabführung von Albert Wolf zu nennen, dem derzeitig beliebtesten Dirigenten Dänemarks. Mogens Wöldike leitete eine hervorragende Aufführung von Haydns „Schöpfung“, wobei drei Gäste aus England und Australien als Solisten wirkten: Alex Young, Tenor; John Holmes, Bariton, und Elsie Morison, Sopran.

Marionettenoper in Braunschweig

Der Abschluß der Woche europäischen Puppenspiels in Braunschweig führte zu einem Höhepunkt der an eindrucksvollen Begegnungen reichen Tage: Der Braunschweiger Harro Siegel zeigte mit der Aufführung der Oper „David und Goliath“ von Karel Salomon erstrangiges Marionettentheater. Da der Fernsehsender des Nord- und Westdeutschen Rundfunkverbandes das technisch einwandfreie Band der musikalischen Aufnahme (Kammerorchester Ulrich Benthien, Leitung: Gerhard Maaß) zur Verfügung gestellt hatte, war eine wesentliche Voraussetzung des künstlerischen Genusses sichergestellt.

In diesem Vier-Personen-Spiel (Text von Albert Baer) wird die bekannte Begebenheit aus der Bibel anschaulich dargestellt, wie der kleine Hirtenjunge David mit der Schleuder den Riesen von Gath aus dem Philisterheer tötet. Der Librettist zimmerte handfeste, teilweise humorig-naïve Reime. Der Komponist — 1897 in Heidelberg geboren, 1933 nach Jerusalem emigriert — fand dazu eine eingängige, illustrierende Musik, die köstlich charakterisiert. Sie wurde schon 1928 geschrieben und 1930 in Berlin uraufgeführt. Es ist zweifellos ein Verdienst Harro Siegels und des Fernsehens, diese Oper für jung und alt wieder lebendig gemacht zu haben. Das internationale Publikum im Kleinen Haus des Staatstheaters spendete dem Werk und seiner mustergültigen Darbietung spontanen Beifall.

Harro Siegel brachte vier Marionetten ins Spiel, die in ihrer Plastik, in ihrer farblichen Stufung und ihrer wesensmäßigen Verschiedenheit künstlerisch ungemein suggestiv wirkten. Sie „erzählten“ schon allein durch ihr Dasein, sie erwachsen zu sprühendem Leben durch die kluge Regie. Hier wurde man durch die vorbildliche, gegenseitig sich bedingende Zwiesprache zwischen Marionette und Musik, Gesang und Spiel überzeugt. Das Quartett der vier Stimmen (Isai: Erich Wenk, Bariton; David: Karl Becker, Sopran; Eliab: Gerd Bauer, Bariton; Goliath: Engelbert Kutschera, Bariton) deklamierte so deutlich, daß man die mechanische Wiedergabe vergaß.

Unvergesslich wird der Tanz des kraftstrotzenden Goliath bleiben. Wo sah man je eine so phantasievoll erdachte Marionette? Sinnverwandtes gilt auch für den alten Isai.

Die Augsburger Puppenkiste wartete im Rahmen der Woche mit einer amüsanten Deutung des musikalischen Märchens „Peter und der Wolf“ von Prokofiew auf. Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ durch die Stockholmer Truppe Michael Meschke glückte demgegenüber nicht ganz.

Gotthard Schmidke

Musik im Rundfunk

Das Problem der Oper im Hörfunk ist durch das Vordringen des Fernsehens noch voraussetzungsvoller geworden, als es von Natur aus schon immer war. Die Lage ist hier wohl zur Zeit so zu sehen, daß der hohe Prozentsatz der ländlichen, vom Fernsehen noch nicht voll erfaßten Hörer nach wie vor besonders am reinen Kennenlernen der sogenannten Repertoireoper interessiert ist. Ihnen, die weit vom nächsten Opernhaus entfernt wohnen, ist am besten mit Bandaufnahmen aus den großen Zentren des Operngeschehens gedient, ein Prinzip, das besonders der Südwestfunk allsonntäglich befolgt.

Ganz anders steht es mit der Frage der Eigenproduktion der Sender. Ihr fallen nach dem Gesagten vor allem zwei Aufgaben zu: die Förderung der modernen Funkoper und die Aufführung vergessener oder selten gespielter Werke. Haben in dieser Hinsicht in den vergangenen Jahren besonders der Hessische Rundfunk und der damalige NWDR Vorzügliches geleistet, so beschränkt man sich heute fast nur noch auf gelegentliche Einzelproduktionen. Ob das in Zukunft wieder besser werden wird, scheint durchaus fraglich. Gewiß spricht man von einer unter dem Druck des Fernsehens erfolgenden Qualitätsverbesserung der Programme und einem Ausbau der selbständigen oder eingebauten Dritten Programme. Ob davon aber gerade die Opernsendungen profitieren werden, scheint durchaus fraglich. Erst die Aufstellung eigener Etats für die Dritten Programme könnte hier eine gewisse Entlastung bringen; die Musikabteilungen selbst haben sich zumal in einem Falle personell so sehr übernommen, daß die immerhin erheblichen Kosten einer häufigeren Opern-Eigenproduktion nicht zu bewältigen sind.

Im Ausland trifft die selten gespielte oder vergessene Oper zum großen Teil weit bessere Lebensbedingungen an. Wir möchten hier heute die Berner Studiooper des Schweizer Senders Beromünster voranstellen, die in letzter Zeit mit zwei interessanten Ausgrabungen aufwartete: Glucks reizvoller Pastorale „Echo und Narziß“ und der „Jessonda“ von Louis Spohr. Aus Raumgründen können wir nur auf das zuletzt genannte Werk gründlicher eingehen. Von dem Lebenswerk dieses Braunschweiger Meisters (1784–1859) pflegt der Musikfreund heute eigentlich nur noch einige seiner 17 Violinkonzerte und Teile der Kammermusik zu kennen (Nonett). Die Gesamtheit der 270 Werke aber ist restlos vergessen, so liebevoll sich die 1908 gegründete Louis-Spohr-Gesellschaft in Kassel seiner annimmt. Eine moderne Biographie des Meisters fehlt vollkommen, so daß man vor allem auf schwer zugängliche Dissertationen angewiesen ist.

Die Oper „Jessonda“ selbst wurde 1823 uraufgeführt und hatte einen solchen Erfolg, daß sie sich weit über ein halbes Jahrhundert im Repertoire halten konnte; Richard Wagner sah sie in Leipzig und hat sich in einem Brief sehr lobend über sie geäußert. Der alte Spohr war übrigens der einzige, der sich in das Werk des Bayreuther Meisters schnell hineinhörte, so daß er das Revolutionäre an dieser Musik deutlich empfand. Wagner seinerseits wurde — das beweist die „Jessonda“ immer wieder — zumal hinsichtlich der Gestaltung der lyrischen Partien seiner früheren Opern stark von Spohr beeinflusst. Dieser war ja überhaupt kein Epigone, sondern allem Experimentellen seiner Zeit stark aufgeschlossen. Entsprechend seiner Neigung zu einer gesanglichen Melodik findet man daher bei ihm Anklänge selbst schon an Bellini, dessen Einfluß dann Wagner im „Rienzi“ und den Frühwerken gleichfalls stark unterlag.

Vor allem aber wird man bei der „Jessonda“ immer wieder an Weber erinnert, dem man zu seiner Zeit die Abhängigkeit von Spontini vorwarf. Als traditionelle Grundlage sind Beethoven und auch Mozart zu erkennen, darunter selbst die frühe „Gärtnerin aus Liebe“ (Rondothema). Hinsichtlich des Gesamtstils hat man Spohr gern eine gewisse Kontrastlosigkeit vorgeworfen, eine Bemerkung, die insofern wahr sein mag, als sie die Zurückdrängung dieser Musik durch das Genie Wagners erklärt. Der Hörer von heute unterliegt dieser Faszination nicht mehr im gleichen Maße und wird unschwer in den Bann dieses lyrischen Wohllauts geraten, der von „biedermeierlicher Süßlichkeit“ weiter entfernt ist, als manche Theoretiker Wort haben wollten. Rein äußerlich war es bereits recht bedeutsam, daß diese Oper völlig durchkomponiert ist. Dabei zeigt sich zumal hinsichtlich der reich ausgestatteten Chöre und der Ensembles — von denen besonders das Duett „Laß für ihn, den ich geliebet“ berühmt geworden ist — ein gewisser Zug zum Oratorienhaften. (Damit ist nicht gesagt, daß dem Werk alle dramatischen Akzente fehlten; man vergleiche etwa den Chor „Was muß ich sehn, die Gottgeweihte an des Fremden Seite“.)

Das Libretto von Eduard Heinrich Gehe ist nach der Tragödie „La veuve de Malabar“ von Marin Lemierre mit durchschnittlichem Können gearbeitet; die Handlung spielt vor Goa und dreht sich um das Problem der Witwenverbrennung. Nach dem Tode des alten Fürsten soll Jessonda — die in Wahrheit nie seine Frau war — gemäß den alten Bräuchen verbrannt werden. Ein junger, schwärmerischer Brahmine und kommender Christ namens Nadori beklagt zusammen mit Jessondas Schwester Amazili das Schicksal der jungen Frau. Deren Rettung kommt von dem portugiesischen Admiral Tristan d'Achunia (der seinen Namen von der bekannten Insel Tristan da Cunha bekam). Wie es sich in einer Oper gehört, haben sich die beiden schon früher kennen und lieben gelernt, und so überrascht es nicht, daß Tristan die unvergessene Geliebte im letzten Moment und nach erheblichen Schwierigkeiten vor dem Scheiterhaufen bewahren kann. Die große Arie, die sie dort singt („Rettet mich vom Flammentod“) hat großen opernhafte Zuschnitt und zeigt, wie die ganze Oper, die Neigung Spohrs für chromatische Führungen der Melodielinie. (Auch Leitmotive sind ihm nicht unbekannt.)

Die rühmliche Schweizer Aufführung wurde unter Mitwirkung des Berner Radiochors und des Berner Stadtorchesters vorzüglich von Christoph Lertz geleitet, der sich vor allem eine straffe Tempoführung angelegen sein ließ und sich nirgends in den Lyriken der Partitur verlor. Von den Solisten sind Liane Syneks Jessonda, eine mit einem vollen und leuchtkräftigen Sopran begabte Sängerin, und die ihr kaum nachstehende Altistin Sibylle Krumpholz (Amazili) zu nennen. Von den Männerstimmen stand der Tristan Fridolin Mosbachers (Bariton) dem Nadori Josef Traxels (Tenor) und dem Oberbrahminen des bewährten Heinz Rehfuß (Baß) ein wenig hinsichtlich der Ruhe der Tonführung nach. Man würde der wohl stellenweise energisch zusammengestrichenen Oper gern wieder begnügen.

Auch die Sender Frankreichs lassen sich die Wiederbelebung ihrer vergessenen Opernschätze in Einzelaufführungen und einer ganzen Sendereihe angelegen sein. In dieser lernte man zuletzt Rameaus Oper „Les Fêtes d'Hébé“ vom Jahre 1723 kennen, für die sich Marcel Couraud mit großer Liebe einsetzte. Das Werk ist ein Musterbeispiel dafür, welche lebendige Auflockerung der barocke Stil unter dem Einfluß des französischen Sprachrhythmus erfährt, eine Erscheinung, die man bereits bei Lully sehr deutlich beobachten

kann. Auf jeden Fall gewinnt man von hier aus den Eindruck, wie viel näher Händel im Grunde dem Stil Alessandro Scarlattis steht, dessen bereits früher einmal in einer italienischen Aufführung besprochener „Mitridate Eupatore“ beim gleichen französischen Nationalprogramm in der ungewöhnlich frisch und konzertant zupackenden Auffassung Pierre Capdevielles erneut erklang. Von Händel selbst bot der NDR in einer vorzüglichen Aufführung unter Wilhelm Schüchter und mit dem Chor und dem Symphonieorchester des NDR den „Samson“, mit dem sich der Meister am 18. 2. 1743 die Herzen der Londoner wiedergewann. Zumal die Chöre der Philister sind von großartiger Eindruckskraft.

Die didaktischen Reihen des Londoner Dritten Programms gingen in der Berichtszeit bis ins 12. Jahrhundert zurück und brachten in einer von Gilbert Reaney besorgten Übersicht Beispiele aus der Kunst der französischen Schulen von Notre-Dame und St. Martial. Bis auf Perotinus und Leoninus sind das meist anonyme Stücke, deren Stil sehr zu ihrer „modernen“ Wirkung beiträgt. Einige Wochen vorher hatte man venetianische Kirchenmusik vor allem von Grandi und Monteverdi vorgestellt (als das dritte Konzert in der Reihe „Monteverdi und seine Zeitgenossen“). Um die Ausführung machten sich die bekannten Ambrosian Singers und das oder vielmehr der Deller Consort verdient, dessen Leiter, der Kontra-Tenorist Alfred Deler, in beiden Konzerten mit seinem charakteristischen Stimmklang hervortrat. Beim Namen Monteverdi erinnert sich der Freund der alten Musik unwillkürlich an den Schweizer Sender Monte Ceneri und an den Initianten der großangelegten Reihe: Monumenti musicali della polifonia vocale italiana. Das 6. Programm der 5. Serie machte unter Leitung Edwin Löhrers selbst den interessanten Versuch, die drei von Luciano Sgrizzi bearbeiteten drei „Lamenti“ Monteverdis zusammenzustellen, das madrigaleske „Lamento della Ninfa“ (aus den canti amorosi), das Lamento di Erminia, ein elegisches Solostück im sogenannten „stilo rappresentativo“ und als das bekannteste Werk das berühmte „Lamento d'Arianna“.

Als eines der bedeutendsten Werke der neuen Choraliteratur sei Alexander Tansmans Oratorium „Der Prophet Jesaias“ erwähnt, das diesmal unter der Leitung des Komponisten aus London (Drittes Programm) erklang. Es gehört zu der Gattung des „symphonischen Oratoriums“ und verfügt demgemäß über ausgedehnte, sehr dicht gearbeitete und effektiv voll gesteuerte Zwischenspiele. Die Chöre erheben sich oft in geschrieenem Sprechton zu leidenschaftlicher Erregung und dithyrambischem Jubel, synagogale Melodien sind eingestreut. Über den gleichen Sender wurde noch das im dramatischen Ausdruck zurückhaltende „Requiem“ von dem Franzosen Maurice Duruflé und die gregorianisch gefärbte „Hymn of Jesus“ des Engländers Holst ausgestrahlt.

Sehr verdienstvoll ist der Versuch des Londoner Dritten Programms, Cherubinis Streichquartette einmal im Zusammenhang darzustellen. Obwohl sie zeitlich zwischen den älteren Klassikern und Beethoven anzusetzen sind, geben sie doch in ihrer phantasievollen, schon ganz romantischen Art der Melodieführung, ihren klanglichen Finessen und ihrer Auflockerung der strengen Formen durchaus den Eindruck starker Originalität. Man begann mit dem Es-Dur-Quartett, das in seinem Scherzo bereits die Welt der Elfen und Geister Webers und Mendelssohns vorwegnimmt. Nachgetragen sei noch, daß das Freiburger Studio des SWF in Ernst Bruggers Funkfassung und Regie Offenbachs „Mädchen von Elizondo“ beschwingt und gekonnt herausbrachte.

Hans Georg Bonte

NEUERSCHEINUNGEN

SCHALLPLATTEN

Auf Columbia spielt das *Quartetto Italiano* Claude Debussys Streichquartett in einer musikalisch geradezu vollendeten Schönheit und Klangempfindlichkeit. Die Farbigkeit und Intimität der Sätze bestechen durch ihre geistig gefestigte Klarheit und eine technisch nicht zu überbietende Sorgfalt. Die Rückseite der Langspielplatte (33 CX 1155) enthält das Streichquartett Nr. 12 von Darius Milhaud. Das Werk entstand 1945 und ist dem Andenken an Gabriel Fauré gewidmet. Man hört die drei Sätze des formal sehr eindrucksvollen Quartetts mit Interesse, weil sie harmonisch und rhythmisch mancherlei Überraschungen bieten. Die technische Beschaffenheit der Platte ist vollauf befriedigend.

Vier Nocturnes (Nr. 5, 8, 2 und 7) von Gabriel Fauré spielt die englische Pianistin Kathleen Long auf Decca (LW 5194). Als frühe impressionistische Musik, die auf die Nachfolge nicht ohne Einfluß blieb, ist die Musik überaus aufschlußreich. Die Wiedergabe ist mit poetischer Einfühlung in die musikalische Materie gespielt; sie strahlt eine bezwingende Ruhe und deklamatorische Sicherheit aus. Man wird diese Erinnerung an den französischen Meister dankbar entgegennehmen, weil sein Schaffen in Deutschland fast ganz vergessen ist.

Igor Strawinskys Ballettmusik „Der Feuervogel“ liegt jetzt bei Decca in der vollständigen Fassung vor. Die Wiedergabe besorgte Ernest Ansermet mit dem Orchestre de la Suisse Romande; sie besticht durch ihre Präzision und den expressiven Klangsinn, der vom hauchzarten Beginn bis zum massiven Fortissimo in allen Farbnuancen leuchtkräftig bleibt. Die technische Qualität der Aufnahme ist ausgezeichnet (LXT 5115).

Béla Bartóks dreisätziges „Divertimento für Streicher“ wurde auf einer Langspielplatte (LXT 5081) mit der 2. Sinfonie für Streicher und Flöte des Schweizer Komponisten Paul Müller zusammengebracht. Beide Werke interpretiert das Zürcher Kammerorchester unter Leitung von Edmond de Stoutz. Wenn auch das besondere Interesse der geistvollen Wiedergabe von Bartóks Divertimento gelten wird, so bietet daneben die in Deutschland fast unbekannte Sinfonie Paul Müllers eine Fülle überraschender Einzelheiten, die sowohl klanglich als auch in der Anwendung der kompositorischen Mittel aufhorchen lassen. Die technische Qualität beider Aufnahmen ist gut.

Musikalisch aufschlußreich, aufnahmetechnisch nicht auf dem letzten Stand der Möglichkeiten sind zwei Telefunk-Langspielplatten (25 cm). Unter dem Titel „Orgelmusik von Frescobaldi“ spielt Sandro dalla Libera auf der Tamburini-Orgel im Institut „Pia Casa dei Poveri“ zu Triest eine Reihe von Toccaten, Ricercare und Canzonen, die einen ziemlich erschöpfenden Einblick in die Kunst des Meisters geben. Im ganzen gesehen, ist die Wiedergabe sorgfältig überlegt, obwohl stilistische Einwendungen zu machen sind (TW 30 091; TW 30 091).

Im Sommer 1955 brachte August Wenzinger anlässlich der Sommerlichen Musiktage in Hitzacker (Elbe) Claudio Monteverdis favola in musica „Orfeo“ zur konzertanten Aufführung. Durch die ausschließliche Verwendung historischer Instrumente wurde ein Höchstmaß an klanglicher Originalität erreicht, zumal hervorragende Kenner der frühbarocken Musik als Interpreten herangezogen waren. Auf Grund der sorgfältigen Einstudierung entschloß sich die Deutsche Grammophon-Gesellschaft, das ungekürzte Werk in ihre Archiv-Produktion aufzunehmen. Die Einspielung erfolgte auf zwei 30-cm-Langspielplatten, deren klangliche Qualität vorbehaltlos überzeugt. Die lyrisch-dramatischen Momente der Handlung werden von Helmut Krebs (Orfeo), Hanni Mack-Cosack (Euridice), Jeanne Deroubaix (Messagera), Margot Guillaume (Musica), Horst Günter (Plutone) und anderen einfühlsam und charakteristisch gestaltet. Der Chor der Staatlichen Hochschule für Musik, Hamburg, singt klanglich voluminös, ohne die madrigaleske Beweglichkeit irgendwie zu gefährden.

Als Ganzes betrachtet, stellt die Wiedergabe des Werkes ein vorzüglich gelungenes Experiment dar, das einen klanglich wirksamen Eindruck von der musikdramatischen Kunst Monteverdis gibt. Die Ausstattung dieser Aufnahme verdient besonders hervorgehoben zu werden. Durch den Abdruck des gesamten Textes in italienischer und deutscher Sprache (es liegen auch die Übersetzungen ins Englische und Französische bei) ist der dramatische Ablauf des Geschehens einwandfrei zu verfolgen. Eine Werkeinführung schrieb Anna Amalia Abert. Neben Druckproben aus der Originalpartitur heben die vier im Mehrfarbendruck beigegebenen Aquarelle aus dem Orpheus-Zyklus von Werner Gilles (1947) den Wert der äußeren Aufmachung. Die Aufnahme bietet reichen Stoff zur intensiven Auseinandersetzung und dringt in einen klanglichen Bereich vor, den die Schallplattenproduzenten leider nur sehr selten berücksichtigen (14 057/58 APM).

Decca hat Anton Bruckners Vierte Symphonie in der Fassung von 1889 durch die Wiener Philharmoniker unter Hans Knappertsbusch aufnehmen lassen und damit eine klanglich imponierende, impulsive Interpretation festgehalten. Technisch befriedigen insbesondere die dynamisch einwandfrei bewältigten Gegensätze; auch im vollen Fortissimo bleibt das Klangbild klar. (LXT 5065/66 H.)

Electrola bringt auf der Serie „His master's voice“ eine ältere, aber noch immer stark beeindruckende, lebendige und präzise Wiedergabe des B-Dur-Trios von Johannes Brahms. Das Werk wird von drei weltbekannten Solisten vorgetragen: Heifetz, Feuermann, Rubinstein. Obwohl die Aufnahme in technischer Hinsicht nicht mehr ganz den gegenwärtigen Ansprüchen genügt — es fehlen die Höhen —, verdient sie als Beispiel einer ungewöhnlichen Interpretationskunst Beachtung und aufmerksames Interesse (BLP 1056).

Eine musikalisch temperamentsgeladene Sonate d-Moll für Violoncello und Klavier (op. 40) von Dimitri Schio-

stakowitsch spielen Emanuel *Brabec* und Franz *Holetschek* auf Decca. Die technisch vorzügliche Aufnahme bietet einen guten Einblick in die stilistischen Eigenarten des Komponisten. Seine melodische Erfindung überrascht durch einprägsame Einfälle, die insbesondere dem Cello reiche Entfaltungsmöglichkeiten bieten (LW 5068).

Chopins 2. Klavierkonzert f-moll spielt Julian von *Karolyi* auf Electrola („His master's voice“) mit musikalischer Empfindungsstärke und feinem Gefühl für die dynamischen Klangwerte. Die Berliner Philharmoniker begleiten unter Wilhelm *Schüchter*, dessen langjährige Mikrofonerfahrung der empfindlichen Partitur sehr zustatten kommt. Die Wiedergabe zeichnet sich durch ihren profilierten Aufbau aus und atmet echt Chopinschen Geist (WBLP 521).

Unter den Aufnahmen zeitgenössischer Musik verdient die Langspielplatte LXT 2631 der Decca besonders genannt zu werden. Sie enthält von Frank *Martin* die „Petite Symphonie concertante“ für Harfe, Cembalo, Klavier und zwei Streichorchester sowie das Divertimento „Le Baiser de la Fée“ von Igor *Strawinsky*. Beide Werke werden vom Orchestre de la Suisse Romande unter Ernest *Ansermet* gespielt. Die musikalisch klare Gestaltung und die dynamisch überraschend bewältigten aufnahmetechnischen Probleme erheben diese Platte weit über den Durchschnitt. Einen vorzüglichen Einblick in das kammermusikalische Schaffen des heute in den USA wirkenden schweizerischen Komponisten Ernest *Bloch* bietet Decca mit der Langspielplatte LK 40 128. Sie enthält die beiden Streichquartette Nr. 3 und 4 aus den Jahren 1953/54. Die Wiedergabe durch das *Griller-Quartett* darf als authentisch gelten. Ihrem musikalischen Gehalt nach sind beide Kompositionen reife Meisterwerke, formal und klar aufgebaut, im geistigen Gehalt großlinig und diszipliniert. Aufnahmetechnisch wurden beide Werke einwandfrei bewältigt.

Mit der Musik zu Fran *Lhotkas* Ballett „Der Teufel im Dorf“ ermöglicht Decca eine kritische Auseinandersetzung mit dem Schaffen des jugoslawischen Komponisten. *Lhotka* interpretiert seine Musik, die er als Suite zusammengefaßt hat, mit dem Orchester der Zagreber Nationaloper. Die hinreißend vorgetragene Wiedergabe zeichnet sich durch sprühende Lebendigkeit aus. Nicht weniger wirkungsvoll gibt sich die Ballett-Suite „The Gingerbread Heart“ (englischer Titel) des südslawischen Komponisten *Kreshimir Baranovich*, der sein Werk mit den Belgrader Philharmonikern auf der Rückseite dieser Platte (LK 40 127) eingespielt hat. Musikalisch gründet sich die Kunst *Baranovichs* auf die kroatische Folklore, deren Rhythmen und Melodiebildungen sehr geschickt ausgenutzt werden. Im ganzen genommen, füllt diese Platte eine seit langem fühlbare Lücke; sie macht mit dem musikalischen Schaffen des Südostens bekannt.

Dem Liedschaffen Benjamin *Brittens* widmet Decca eine 30-cm-Langspielplatte (LK 40 126). Der Komponist begleitet den bekannten englischen Tenor *Peter Pears*. Die aufnahmetechnisch einwandfreie Wiedergabe ist stilistisch außerordentlich interessant. Aus dem 1940 entstandenen „Michelangelo-Zyklus“ singt *Peter Pears* sieben Sonette; es sind die musikalisch besten und eindrucksvollsten. Die im September 1953 vollendeten acht Gesänge „Winter Words“ stehen zu

den Michelangelo-Sonetten in einem musikalisch scharf herausgearbeiteten Kontrast, der sich besonders in der tonalen Haltung bemerkbar macht. Beiden Aufnahmen ist eine sorgfältige Einführung beigegeben, so daß auch dem weniger geschulten Ohr die kompositorischen Eigenarten bewußt werden. Leider sind diese analytischen Erläuterungen in englischer Sprache. Durch deutsche Textfassungen würde der Weg in die musikliebende Öffentlichkeit wesentlich erleichtert.

Heinrich Sievers

75 Jahre Berliner Philharmoniker

Die Deutsche Grammophon-Gesellschaft widmete dem Jubiläum der Berliner Philharmoniker eine Langspielplatte (19078 LPem), die als klingende Biographie geradezu kulturhistorische Bedeutung hat. In einer musikalischen Folge, die von Sebastian *Bach* über *Mozart*, *Beethoven*, *Schumann* und *Brahms* bis zu *Berlioz*, *Richard Wagner*, *Kodály* und *Richard Strauss* führt, entwickelt das Orchester unter neun verschiedenen Dirigenten seine klangliche Eigenart und dynamische Vielseitigkeit. Vergleiche der Interpretationen *Arthur Nikischs* mit *Wilhelm Furtwänglers* oder *Eugen Jochums* mit *Herbert v. Karajan* eröffnen dem aufmerksamen Ohr eine Fülle stilistischer Eigentümlichkeiten, die nicht nur in der persönlichen Auffassung der Dirigenten begründet sind. Die Platte vermittelt in Wirklichkeit die musikalische Geschmacksrichtung, wie sie die Berliner Philharmoniker in den vergangenen 35 Jahren geprägt haben. Damit ist das Ganze zu einem höchst aufschlußreichen Klangdokument geworden, das seine historische Bedeutung durch die ergänzenden und erläuternden Worte *H. H. Stuckenschmidts* nachdrücklich unterstreicht. Die Ausstattung der Plattentasche mit ganzseitigen Fotos und einem grundsätzlichen Aufsatz aus der Feder von *Dr. Gerhart von Westermann* verdient hervorgehoben zu werden.

H. S.

Orffs Werke auf der Schallplatte (I)

Die Deutsche Grammophon-Gesellschaft hat die ersten Schallplatten von *Orff* aufgenommen. In der Produktion ihres musikhistorischen Studios unter Leitung von *Fred Hamel* erschien bereits in den dreißiger Jahren *Monteverdi-Orffs Lamento d'Arianna*, gesungen von *Elisabeth Hoengen* unter Begleitung des Württembergischen Staatsorchesters mit *Ferdinand Leitner* an der Spitze; gleicherweise liegt eine Version des Stückes mit Begleitung zweier Cembali (*Ferdinand Leitner* und *Rolf Reinhardt*) vor (04521; AVM 8402, EPA 37011).

Es folgten die integralen Carmina *Burana* unter *Eugen Jochum* mit dem Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks (16068/69); in den Solistenpartien: *Elfriede Trötschel*, *Hans Braun*, *Paul Kuen* und *Karl Hoppe*.

Aus der „*Klugen*“ gab die Firma einen Auszug zweier beliebter Stücke (68151 LM): „O hätt' ich meiner Tochter nur geglaubt!“ mit dem trefflichen *Gottlob Frick* als Bauern und „Als die Treue ward' geboren“ mit den exquisiten Buffosängern *Lorenz Fehenberger*, *Hans Löbel* und *Kurt Böhme*, begleitet von dem Orchester der Sächsischen Staatsoper Dresden unter *Kurt Striegler*.

Von den Catulli Carmina wurde zunächst nur das A-cappella-Spiel aufgenommen (17021 LPE und 16117 LP); auch diese Platte dirigiert Eugen Jochum mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks (Josef Kugler). Annelies Kupper und Richard Holm sind die Solisten. Die Vox war es, die als erste die Catulli Carmina vollständig registrierte (Pl 8640): in einer schwungvollen Aufnahme unter Heinrich Hollreiser mit den Solisten Elisabeth Roon und Hans Löfler und dem Wiener Kammerchor.

Alle diese Aufnahmen gehören in die erste Periode Orffscher Schallplattenproduktion.

*

In den letzten zwei Jahren macht sich eine große Aktivität bemerkbar, die im Wettbewerb der Deutschen Grammophon-Gesellschaft, der europäischen wie der amerikanischen Columbia auf nichts Geringeres abzielt, als das gesamte Werk Orffs — auch breite Teile des „Schulwerkes“ — auf Langspielplatten zugänglich zu machen.

Die Deutsche Grammophon Gesellschaft hat jüngst die oben erwähnte Aufnahme der Carmina Burana und die durch Hinzufügung des Rahmenspiels zum vollständigen Werke ergänzten Catulli Carmina mit einer Erstaufnahme des Trionfo di Afrodite verbunden, so daß erstmalig das geschlossene Triptychon der Trionfi nunmehr lückenlos und in einer ebenso hochmusikalischen wie klangschönen Wiedergabe auf Langspielplatten vorliegt (LPM 18303, LPM 18293 und LPM 18305).

Interessant ist der Vergleich der beiden vollständigen Catulli-Carmina-Platten der Deutschen Grammophon-Gesellschaft und der Vox. Während Hollreiser das Werk in einem ungebrochenen musikantischen Klangwurf interpretiert, verschärft Jochum Gegensätze und Akzente und hebt nachdrücklich auch die Lyrismen hervor. Das heißt naturgemäß gleicherweise, daß auch die Instrumentationseffekte raffinierter zur Geltung kommen. Mit schlackenloser Tonqualität sind sie in der Aufnahme eingefangen, die ein vollendetes Hörerlebnis auch hinsichtlich des Ineinanderspiels von Vokalem und Instrumentalem vermittelt. Zwei wertvolle Interpretationen stehen hier zur Diskussion.

Die gleichen mustergültigen Klangbilder haben die neue Langspielplatte der Carmina Burana und die Jüngstaufnahme des Trionfo di Afrodite. Hier begegnen wir erneut der bedeutenden Annelies Kupper; vorzüglich auch Elisabeth Lindermeier, Elisabeth Wiese-Lange, Richard Holm, Ratko Delorko und Kurt Böhme. Wie in den Schwesterwerken wirken Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks mit. Eugen Jochum ist der hervorragende Dirigent.

Die breitere Auslandsproduktion von Orff-Schallplatten setzte im Jahre 1955 mit der Teilaufnahme der Antigonae durch die amerikanische Columbia ein (ML 5038). Kühn war das Unterfangen; die Tat ist überaus dankenswert, denn die in Wien durchgeführte Aufnahme ist eine künstlerisch und klanglich vorzügliche Platte, die im Ausschnitt eine Quintessenz der Antigonae vermittelt. Wiedergegeben sind die Szenen IV und V; anhebend mit dem Chor „Geist der Liebe“, führt der Ausschnitt über die Abschiedsszene der Antigonae zu dem Gesetzeschor „Der Leib auch Danaes“ und schließlich — unter Auslassung der Tiresiasepisode — zu dem Kreonmonolog. Mit Christl Goltz' seelentiefer Antigonae und Hermann Uhdes wahrhaft einzigartigem Kreon, ferner mit Josef Greindl und Hilde Roessel-Majdan ist eine ideale Solistenbesetzung gegeben, zu welcher der Wiener Staatsoperchor und ein durch Wiener Symphoniker bereichertes Schlagwerkorchester treten. Heinrich Hollreiser hat als Dirigent mit dieser Wiedergabe eine

seiner besten Visitenkarten im Schallplattenbereich abgegeben.

Nun hat auch die europäische Columbia zwei gewichtige erste Aufnahmen ins Treffen geführt: die Carmina Burana (WCX 509) und eine integrale Aufnahme der „Klugen“ (WCX 510/511). Beide Platten dürfen ohne Übertreibung als exzeptionell bezeichnet werden und tragen nicht nur als Markenverbrämung den Autorisierungsvermerk Orffs selber. Musikalischer Schwung und musikalische Detailarbeit bis ins kleinste verbinden sich mit einer idealen Aufnahmetechnik. Wolfgang Sawallisch ist der Dirigent. In den Burana musiziert er mit dem Kölner Rundfunkchor (Bernhard Zimmermann), dem als Hauptträger uneingeschränktes Lob gilt, und dem Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester. Agnes Giebels klangprächtig-biegsamer Sopran, der energiegeladene Marcel Cordes und der von früheren Orffaufnahmen her bestbekannte Paul Kuen sind die Solisten. Man muß von einem „fanatischen Musizieren“ des Dirigenten und seiner wahrhaft genialischen Auffassung sprechen.

Die gleiche Wertung und Stellung darf die Wiedergabe der „Klugen“ beanspruchen. Auch hier sind feinste Details und die große Linie in einem gesehen und verwirklicht. Eine Meisterleistung des Dirigenten, des musikalischen Apparates und der Aufnahmeleitung, eine Meisterleistung der Solisten im Gesanglichen wie im gesprochenen Dialog. Wir begegnen erneut dem Bauern Gottlob Fricks. Packend der stimmgewaltige Marcel Cordes als König. Elisabeth Schwarzkopf umgreift Lyrisches wie Dramatisches in geistvollem Ausdruck. Aber zur Vollkommenheit dieser Platten gehören nicht minder die Vertreter der anderen Rollen: Georg Wieter, Rudolf Christ, Benno Kusche, Paul Kuen, Hermann Prey, Gustav Neidlinger — Namen, die zum großen Teil seit Jahren mit Orffs Kunst verbunden sind. Dazu das ausgezeichnete Philharmonische Orchester in London. Orff selbst spricht die kurzen Worte des Prologs und Epilogs.

Andreas Liess

UNSERE NOTENBEILAGE

Für das häusliche Musizieren und für den Unterricht bringen wir drei spieltechnisch leichte Klavierstücke, von Komponisten, die auch in diesen einfachen Formen mehr als eine „pädagogische Musik“ geben. Die „Hausmärchen“ von Joseph Haas sind feinsinnige lyrische Stücke, die Walter Georgii mit Recht als ein neuzeitliches Gegenstück zu den „Kinderszenen“ von Schumann bezeichnet hat. Sehr zu Unrecht wird das „Jugendalbum“ von Reger im Klavierunterricht vernachlässigt. Bei dem Mangel an kleinen Klavierstücken von großen Komponisten sollte dieses Frühwerk Regers, aus dem wir den „Nordischen Tanz“ bringen, doch mehr beachtet werden. Ein weiterer wertvoller Beitrag zur leichtspielbaren Klaviermusik unserer Zeit sind die melodisch überaus reizvollen „Lindegger Ländler“ von Armin Knab.

CHRONIK der »NZ für Musik«

Karl Erb wird 80 Jahre

„Günstig“ verlief das erste Debüt des in Ravensburg entdeckten jungen Tenoristen als Evangelimann“, so lautet eine Notiz über eine Aufführung des Stuttgarter Hoftheaters in „Bühne und Welt“ aus dem Jahre 1904.

Das war der Anfang. Heute dürfen wir sagen: es sind nur wenige unter uns, die nicht irgendwann einmal innerlich angerührt worden sind vom Wesen dieses nun 80jährigen Künstlers und die ihm nicht danken möchten.

Nur kurz die wichtigsten Stationen des Weges: Von 1904 bis 1913 am Stuttgarter Hoftheater, wo Erb schon zu größten Aufgaben seines Fachs herangezogen wurde, von 1908 bis 1910, von Stuttgart ans Stadttheater Lübeck beurlaubt. Hier wurde er unter der Führung des damaligen Intendanten Kurt Scholz und des Regisseurs Islaub sich seines eigentlichen Aufgabengebietes bewußt. Es folgte München, dessen Hof- (später National-) Theater Erb zwölf Jahre lang angehörte; hier wurde ihm der Titel eines bayerischen Kammersängers verliehen. Unvergesslich sein Parsifal, sein Palestrina, hervorragend als Sänger aller Mozartschen Tenorrollen, unvergesslich auch der Zusammenklang Erb-Ivogün. Ein Winter in Amerika, dann mit Bruno Walter zusammen Trennung von München und Verpflichtung an die Berliner Städtische Oper und endlich, durch zwei Unfälle hervorgerufen, ein jäher Abschied von der Bühne.

Weiter unzählige Konzertreisen durch alle deutschen Großstädte und in die Schweiz, fast 400 Evangelisten, Zusammenarbeit mit fast allen großen Dirigenten.

Fünf Jahrzehnte sind seit jenem ersten Auftreten am Stuttgarter Hoftheater vergangen. Was hat diese Jahre so reich gemacht? Daß der Künstler allezeit das Höchste gegeben hat: sich selbst.

Im Jahre 1932, dem Jahr seines 25jährigen Künstlerjubiläums, verlegte der Sänger seinen Wohnsitz wieder in seine Heimatstadt, das schwäbische Ravensburg. Dorthin gehen an seinem Geburtstag, am 13. Juli, unsere Gedanken.

F. St.

Philipp Jarnach 65 Jahre alt

Seit dem großen Erfolg seines Streichquintetts op. 10 im Sommer 1921 beim ersten Donaueschinger Kammermusikfest gehört Philipp Jarnach zu den führenden Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens. 1892 in Noisy, unweit Paris, als Sohn eines katalanischen Bildhauers und Malers geboren, erhielt er, der bereits mit elf Jahren als pianistisches Wunderkind auftrat, seine künstlerische Ausbildung am Pariser Conservatoire. Im romanischen Kulturkreis aufgewachsen, verdankt er ihm viel von seinem entwickelten Formgefühl und der strengen Noblesse seiner Geistigkeit, die indes eine leidenschaftliche Kraft der Empfindung, ja zuweilen eine fast rhapsodische Freizügigkeit der Phantasie nicht ausschließt.

Nach mehrjährigem Aufenthalt in der Schweiz, wo er die Freundschaft Ferruccio Busonis gewann, siedelte er 1921 nach Berlin über und entfaltete dort u. a. als Obmann der deutschen Sektion der IGMN sowie im Melos-Kreis um Hermann Scherchen eine überaus fruchtbare Tätigkeit. Nach Busonis frühem Tode 1924 komponierte er den Schlußmonolog von dessen unvollendet hinterlassener Oper „Doktor Faust“. Vom

Herbst 1925 bis zu seiner Berufung als Professor für Komposition an die Kölner Musikhochschule (1927) war Jarnach auch Musikkritiker am Berliner Börsen-Courier. Seit 1949 lebt er als Direktor der Staatlichen Musikhochschule in Hamburg. 1931 erhielt er die deutsche Staatsangehörigkeit, 1957 den Bachpreis der Stadt Hamburg für 1954.

Als Komponist trat Jarnach mit einer nach Umfang und Zahl zwar begrenzten, an Gewicht aber um so bedeutenderen Reihe von Werken hervor. Sie umfaßt vor allem Kammermusik, Lieder, Klavier- und Orchesterwerke. Furtwängler brachte 1926 in Leipzig und Berlin das „Morgenklangspiel“, Hermann Abendroth 1935 in Leipzig die „Musik mit Mozart“ zur Uraufführung. 1952 schrieb Jarnach den Streichquartettsatz „Zum Gedächtnis der Einsamen“, der unter dem Eindruck des Todes von Arnold Schönberg konzipiert wurde. Mit diesem Meister verband ihn — ebenso wie mit Busoni — nicht nur persönliche Freundschaft, sondern auch eine tiefe geistige Beziehung. Bereits 1925 hat Jarnach sich auch mit der Zwölftontechnik auseinandergesetzt. Aber sie hat ihn nicht dazu veranlassen können, seine eigene Schreibweise aufzugeben, die, ohne im herkömmlichen Sinne „tonal“ zu sein, stets die Möglichkeiten einer sehr erweiterten Ton-Zentralität aufrechterhält. Was ihn mit Busoni verbindet, ist das gemeinsame Ideal einer klaren und bereinigten Schreibweise. Aber bei aller Strenge der Linearität geht Jarnach mehr vom Klang aus. Das wiederum stellt ihn Schönberg näher, in dessen Musik das Naiv-Gehörmäßige oft entscheidende Bedeutung gewinnt.

Die Leistungen des verdienstvollen Pädagogen und urteilssicheren Jurors runden das Persönlichkeitsbild dieses denkenden Künstlers und geistigen Musikers, der zugleich als geistvoller Schriftsteller auf der Höhe seiner Zeit steht.

H. J.

Ezio Pinza †

Am 9. Mai 1957 verschied der Bassist Ezio Pinza, einer der größten Sänger unserer Zeit, im fünfundschrägsten Lebensjahre in seiner Villa in Stamford, Connecticut (USA).

Pinza beherrschte 76 Opernrollen. Seine Glanzrolle war wohl der Mozartsche Don Giovanni; gerade als Mozart-Interpret genoß er Weltruf. Bruno Walter erzählt in seinen Lebenserinnerungen, daß er bei den Salzburger Festspielen 1934 „Don Giovanni“ nur inszenieren und dirigieren wollte, falls er einen geeigneten Darsteller der Titelpartie fände: bis dahin hatte keiner der aus seinen eingehenden Mozartstudien erwachsenen Idee des Don Juan entsprochen, selbst nicht der berühmte D'Andrade, der um die Jahrhundertwende das Publikum entzückte. Als er aber Pinza kennenlernte, von dessen sensationellen Erfolgen an der Metropolitan-Oper er gehört hatte, wußte er, daß er endlich seinen Don Giovanni für Salzburg gefunden ...

Ezio Pinza wurde am 18. Mai 1892 in Rom als Sohn eines Handwerkers geboren, wuchs indes in Ravenna auf, wohin seine Eltern zwei Jahre später zogen. Mit 18 Jahren ergriff er den Beruf eines Radrennfahrers, der bestimmt dazu beitrug, seine Lungenkraft zu entwickeln. Nicht lange dauerte es, bis seine Stimme auf- und er ein Stipendium erhielt, um am Konservatorium in Bologna zu studieren. Für seinen Lebensunterhalt arbeitete er daneben als Tischler. Zu Anfang des Ersten Weltkrieges betrat er erstmalig die Opernbühne — als der Druidenpriester in Bellinis „Norma“ — in Soncino (Norditalien).

Die Königliche Oper in Rom verpflichtete ihn, und Toscanini holte ihn an die Mailänder Scala. Gatti-Casazza engagierte ihn für die New-Yorker Metropolitan-Oper, wo er bei seinem Debüt am 1. November 1926 sofort einen Triumph errang. Außer dem Don Giovanni, den er über zweihundertmal sang, gehörten Boris Godunoff und der Mephisto in Gounods „Faust“ zu seinen populärsten Opernrollen. Gastspiele führten ihn nach anderen Städten der Staaten, nach Südamerika, London, Paris, Wien und, wie gesagt, Salzburg. Den Zenit seiner Beliebtheit erklimmte er jedoch, als er mit unverminderter Kraft der Stimme und des Könnens 1948 von der Oper zum musikalischen Volksschauspiel übergang und den französischen Pflanzler Emile de Becque in „Süd-Pazifik“ von Rodgers und Hammerstein verkörperte. 1950 begab er sich nach Hollywood, um in drei Filmen aufzutreten; 1951 erschien er erstmalig im Fernsehen; und 1954 übernahm er als César in Harold Romes musikalischem Schauspiel „Fanny“ (nach Marcel Pagnols Trilogie) seine letzte Bühnenrolle, in der er einen unvergesslichen Eindruck hinterließ. Im August 1956 erlitt er (während eines Ferienaufenthalts mit seiner Familie in Italien) einen Herzanfall; und damit begannen Monate des Leidens, die seiner Tätigkeit ein Ende setzten.

Pinzas Stimme besaß etwas bei Bassisten Seltenes: etwas bei aller Fülle und Tiefe Strahlendes. Ihre Färbung war durchaus individuell und sofort erkennbar. Er wußte sie mit höchster Kunstfertigkeit und unfehlbarem Geschmack zu gebrauchen; auch seine Schallplatten zeugen davon. Seine Musikalität war außerordentlich. Er lernte seine Rollen nach dem Gehör, da er keine Noten las. Ebenso bemerkenswert wie seine stimmlich-musikalischen waren seine dramatischen Gaben: schon rein schauspielerisch gehörte er zu den Größten der amerikanischen Bühne. Dazu zeichnete er sich durch wohlgestaltete Züge, eine ansehnliche Erscheinung und ein faszinierend-anziehendes Wesen aus. All das machte ihn zum gefeiertsten Bühnenstar Amerikas seit John Barrymore!

Peter Bloch

Robert Oboussier t

In jüngerer Weise wurde Robert Oboussier am Pfingstsonntag dem Leben entrissen. Ein Vierteljahrhundert lang verband uns eine enge Freundschaft, die in der Not, im Dritten Reich, gewachsen war, als wir in Berlin als Musikkritiker tätig waren. In der Opposition gegen den Ungeist, in der Gefährdung der Existenz intensivierte sich das Band. 1938 ging Oboussier, der väterlicherseits einer welsch-schweizerischen Hugenottenfamilie entstammte, mütterlicherseits deutscher Herkunft war, in die Schweiz. Die langen Jahre des Krieges rissen jede Verbindung ab; als der äußere Kontakt wenigstens brieflich wieder möglich war, zeigte sich, daß keine Entfremdung eingetreten war. Oboussier hatte Deutschland nicht hinter sich gelassen, um sich zu entfernen. Gerade in dem für sein Leben so entscheidenden Jahr 1938 komponierte er die Szene aus der „Antigone“ von Sophokles, die in den Worten gipfelt: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da“, und 1942/43 entstand seine „Trauermusik“.

Nur wer mit Oboussier befreundet war, wußte, daß es ganz das eigene Schaffen war, das sein inneres Leben erfüllte. Seine Kompositionen sind der Spiegel seiner geistigen Welt. In Berlin und später in der Schweiz wirkte Oboussier als Musikkritiker, bis er die Position des Generalsekretärs (später des Vizepräsidenten) der „Suisa“ in Zürich übernahm. Den schwierigen Beruf des Journalisten repräsentierte er

mit einer überlegenen Kunst, in der sich feuilletonistischer Stil, Fachwissen, Künstlertum, Unbestechlichkeit und Menschentum in ungemein glücklicher Weise verbanden. Gewiß — er schien auch für die vielgestaltigen Aufgaben, die er bei der „Suisa“ zu erfüllen hatte, prädestiniert; nur wer ihm nahestand, fühlte, wie er darunter litt, daß seine Kräfte völlig absorbiert wurden. 1955 flüchtete er sich in seinem Urlaub auf Capri in die Einsamkeit. Was er mir nach seiner Rückkehr zeigte, war eine Szene aus Goethes „Faust“, die er konzipiert hatte, um sie später zu einem dreiteiligen kantatenhaften Werk abzurunden. Im Jahre 1954 schloß ich einen Aufsatz, den ich über Oboussier schrieb, mit den Sätzen: „Ein gesegnetes Leben — so würde man das curriculum vitae nennen, wüßte man nicht um den Ernst, die Anteilnahme, die Hilfsbereitschaft, den Opfermut —, um alle diese Züge, die den Menschen Oboussier in hohem Maße auszeichnen und die ihn in der Stille die Schwere unserer Zeit mittragen lassen“. Dieses Leben ist in bis jetzt noch unaufgeklärter Weise gewaltsam ausgelöscht worden, aber Robert Oboussier wußte, daß der Tod eine Tür zu einem neuen Leben öffnet.

Karl H. Wörner

wir notieren

Zum Gedächtnis

Im Alter von 45 Jahren starb an einem Herzleiden in Berlin der Solotänzer der Städtischen Oper, *Jockel Stahl*. Mit seiner Partnerin Lieselotte Köster gehörte er viele Jahre zu den bekanntesten Tänzerpaaren.

Unerwartet verschied in Utrecht Professor *Albert Smijers* im Alter von fast 65 Jahren. Smijers, ein Schüler Guido Adlers in Wien, übernahm 1930 eine Professur an der Universität in Utrecht, wo er bis zu seinem Tode wirkte. Seine bedeutenden Forschungen galten der niederländischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Der Zürcher Opernsänger *Max Hirzel* ist im Alter von 69 Jahren gestorben. Hirzel war viele Jahre ein gefeiertes Mitglied der Dresdner Staatsoper.

Mit 56 Jahren erlag in Karlsruhe der Bassist *Walter Streckfuß* einem Herzschlag. Seit fünf Jahren gehörte der gebürtige Mannheimer dem Opernensemble des Mannheimer Nationaltheaters an.

In Bad Nauheim, wo er sich zur Kur aufhielt, verstarb der Londoner Antiquar und Sammler *Hans Josef Laufer*, der sich als ein besonderer Kenner Alessandro Scarlattis und Mozarts bekannt gemacht hat. Laufer stammte aus Prag.

Der amerikanische Saxophonist und Jazz-Dirigent *Jimmy Dorsey* ist im Alter von 53 Jahren in einem New-Yorker Krankenhaus gestorben.

Bühne

Das seit geraumer Zeit projektierte „Lincoln Art Center“ in New York, das auf der Westseite von Manhattan, in unmittelbarer Nähe des Ausstellungspalastes „Coliseum“ am Columbus Circle errichtet werden soll, ist nunmehr finanziell dadurch gesichert, daß die Regierung den notwendigen Zuschuß fest zugesagt hat. Die auf mindestens zwei Jahre angesetzte Bauzeit ist erforderlich, um den verschiedenen dort zusammengefaßten künstlerischen Instituten ein neues Heim zu geben. Es sind ein großes Opernhaus, das das veraltete Gebäude der Met ersetzen wird, ein Konzertsaal, der an die Stelle von Carnegie Hall tritt, ein neues Gebäude der Juilliard School of Music und ver-

schiedene Ausstellungshallen für bildende Künste vorgesehen.

Wegen der knappen Finanzen der öffentlichen Hand sei von den städtischen Körperschaften nicht zu erwarten, daß sie die Mittel für den Aufbau der Opernhause ruine in Frankfurt freimachen. Auch an eine Bausteinaktion sei im Augenblick nicht gedacht. Dies erklärte Oberbürgermeister a. D. Dr. Blaum als Vorsitzender des Vereins „Rettet das Opernhaus“.

Der Bau des neuen Stadttheaters in München-Gladbach ist jetzt nach Plänen des Stuttgarter Architekten Stohrer begonnen worden. Das Haus wird 800 Plätze haben und ist für Oper, Operette und Schauspiel bestimmt. Es soll 1959 eingeweiht werden. Das Vorhaben umfaßt insgesamt drei Bauabschnitte, deren erster drei Millionen Mark kosten soll.

Eines der schönsten Rokoko-Theater der Welt, das Münchener Cuvillier-Theater, soll wieder aufgebaut werden, nachdem es dem Münchener Bürger-Bund „800 Jahre München“ gelungen ist, eine Million Mark für die Wiederherstellung aufzubringen. Den anderen Teil der Baukosten übernimmt das Land Bayern.

Der Bau eines neuen Opern- und Schauspielhauses in Dortmund nimmt greifbare Formen an. Mit dem Baubeginn soll in spätestens drei Monaten zu rechnen sein. Das Gebäude wird in drei Bauabschnitten von dem im Wettbewerb preisgekrönten Architekten Dr. Roßkotten (Düsseldorf) errichtet werden. Die Gesamtkosten werden auf rund 20 Millionen Mark geschätzt.

Nachdem die Herbstsaison der „New York City Opera Company“ unter Erich Leinsdorf als Direktor mit einem großen Defizit geendet hat, wird die Frühjahrsspielzeit ausfallen. Die Verhandlungen zur Aufbringung neuer Mittel sind so günstig verlaufen, daß eine Herbstsaison 1957 fest beschlossen werden konnte. Zum Direktor des Instituts wurde der aus Wien stammende junge Kapellmeister Julius Rudel ernannt, der dem Verband der Oper seit ihrer Gründung 1944 angehört.

Die Essener Städtischen Bühnen werden mit der neuen Spielzeit einen Wechsel im Kreis der künstlerischen Leiter erfahren. Chefdramaturg Gerhard Reuter geht nach Hannover in gleicher Eigenschaft, Dramaturg Dr. Theo von Alst wechselt nach Münster, der Leiter des künstlerischen Betriebsbüros, Karl Friedel Baier, geht nach Hildesheim, Bühnenbildner Heinz Meerheim wurde an das Landestheater Oldenburg verpflichtet.

Die Wiener Staatsoper hat einen Vertrag mit der italienischen Sopranistin Maria Meneghini Callas gekündigt, weil die Sängerin eine zu hohe Gage (ca. 10 000 DM pro Abend) verlangte. Die Titelrolle in „Traviata“ wird nun die italienische Sängerin Virginia Zeani übernehmen. Die musikalische Leitung und Inszenierung der Oper hat Herbert von Karajan.

Als Ballettmeister für die Städtische Oper in Berlin ist Tatjana Gsovsky berufen worden. Das Hamburgische Staatstheater hat sich Herbert Blank als Ballettmeister geholt.

Die ehemalige Primaballerina der Budapester Staatsoper, Dora Csanady, ist an das Braunschweiger Staatstheater verpflichtet worden.

Rolf Liebermanns Oper „Die Schule der Frauen“ wird im Oktober in der Deutschen Oper am Rhein unter der Regie von Leopold Lindtberg für die Bundesrepublik erstaufgeführt. Die musikalische Leitung hat Alberto Erede, als Bühnenbildner ist Heinrich Heckroth von den Städtischen Bühnen Frankfurt verpflichtet worden.

„Der Mond“, ein kleines Welttheater von Carl Orff, wurde in der revidierten Neufassung am 12. Mai im Stadttheater Regensburg in Anwesenheit des Komponisten aufgeführt. Die musikalische Leitung hatte

Alexander Paulmüller, Regie Hansjakob Kröber, Bühnenbilder schuf Jo Lindinger.

„Agon“, das neue Ballett von Igor Strawinsky, wurde am 75. Geburtstag des Komponisten, dem 17. Juni, in Los Angeles uraufgeführt. Am 12. Oktober wird die europäische Erstaufführung in Paris stattfinden mit dem Orchester des Südwestfunks. Strawinsky wird selbst dirigieren. Während der „Donauessinger Musiktage“ wird das Werk zur deutschen Erstaufführung gelangen.

Unter der musikalischen Leitung von Hans Georg Ratjen kamen am 16. Juni an den Wuppertaler Bühnen die Ballett-Suite nach Gesängen und Orchesterwerken „Orpheus Britannicus“ und die Oper „Dido und Aeneas“ von Henry Purcell zur Aufführung.

Prokofieffs Oper „Die Verlobung im Kloster“ nach einer Komödie des englischen Dichters Richard Brinsley Sheridan soll im November im Leipziger Opernhaus in deutscher szenischer Erstaufführung herauskommen. Die deutsche Erstaufführung fand bereits am 2. Mai unter Herbert Kegel im Radio DDR statt.

Das Ballett „Maratona di danza“ von Hans Werner Henze (Buch und Idee von Luchino Visconti) wird im Rahmen der diesjährigen Berliner Festwochen uraufgeführt. Die Premiere ist auf den 24. September festgesetzt. Musikalische Leitung: Richard Kraus, Inszenierung: Luchino Visconti, Choreographie: Dick Sanders, Bühnenbild: Renzo Vespignani, Tänzerische Hauptrolle: Jean Babilée.

Richard Mohaupt's einaktige Oper „Zwillingskomödie“ nach Plautus kam in europäischer Erstaufführung im Badischen Staatstheater Karlsruhe heraus, wo auch sein Ballett „Der Weiberstreik von Athen“ nach Aristophanes am gleichen Abend seine Uraufführung erlebte.

Ende Juni gelangte an der Städtischen Oper Berlin die Oper „Katja Kabanova“ von Janáček in der Inszenierung von Wolf Völkers zur Aufführung. Dirigent war Richard Kraus, Bühnenbild und Kostüme entwarf Wilhelm Reinking.

In der Inszenierung von Hans Meißner brachten die Städtischen Bühnen Augsburg „Die Meistersinger von Nürnberg“ von Wagner am 30. Mai neu heraus, mit Otto Wiener in der Rolle des Hans Sachs. Anton Mooser hatte die musikalische Leitung, Heinz-Gerhard Zircher die Gestaltung von Bühnenbild und Kostümen.

Die Bayerische Staatsoper München gastiert vom 13. bis 19. September in Istanbul mit Mozarts „Entführung aus dem Serail“. Es ist dies das erste Gastspiel eines Ensembles der Bundesrepublik im Nahen Osten.

Unter der musikalischen Leitung von Karl Köhler kam an den Städtischen Bühnen Oberhausen die Oper „Die Witwe von Ephesus“ von Hermann Reutter zur Aufführung. Die Inszenierung hatte Alexander May.

In dem Großen Haus des Volkstheaters Rostock wurde die Oper „Raskolnikoff“ von Heinrich Sutermeister am 15. Juni aufgeführt.

Am Deutschen Nationaltheater in Weimar wurde in Erstaufführung für die DDR das Ballett von Werner Egk „Abraxas“ gebracht. Die musikalische Leitung lag in Händen von Hans Heinrich Schmitz, Bühnenbilder schuf Martin Perthel, Inszenierung und Choreographie besorgten Emmy Köhler und Johannes Richter.

Die Bayerische Staatsoper und der Bayerische Rundfunk würdigten den 40. Jahrestag der Uraufführung von Hans Pfitzners „Palestrina“ mit einer Gedenkaufführung der Oper und einer Übertragung des ersten Aktes.

Im Rahmen des Festival International de Lausanne gastierten die Comédie Française Paris und das London Festival Ballet. Die Stuttgarter Oper bot Beethovens

„Fidelio“ in der Inszenierung von Wieland Wagner unter der Leitung von Ferdinand Leitner.

Der deutsch-kanadische Theaterklub in Winnipeg, der schon 1955 eine deutsche Operette aufgeführt hatte, spielte 1956 „Wo die Lerche singt“ von Franz Lehár. Die Gesamtleitung hatte Max Scheindel.

In Japan wurde das Mozart-Jahr mit 38 Aufführungen von „Figaros Hochzeit“ und „Don Giovanni“ in Tokio gefeiert.

In Stockholm wird vom 3. Juli bis 9. August ein Internationales Opernstudio abgehalten, das Regisseur Josef Witt, Wien, leitet.

Kunst und Künstler

Der Rat der Stadt Münster beschloß am 3. Juni in einer nichtöffentlichen Sitzung, das Dienstverhältnis mit dem Intendanten des Münsterschen Stadttheaters, Bruno von Nießen, schon jetzt zu lösen. In einer Mitteilung der städtischen Pressestelle Münster heißt es, der Rat habe sich zu seinem großen Bedauern zu diesem Entschluß genötigt gesehen, weil Nießen nach achtmonatiger Krankheit und Abwesenheit die zur Ausübung seines Amtes notwendige Gesundheit nicht wiedererlangt habe und das neue Theater baldmöglichst einen Leiter brauche.

Generalmusikdirektor Eugen Bodart hat mit sofortiger Wirkung sein Amt als Leiter des Kurpfälzischen Kammerorchesters niedergelegt. Als Grund gab er „das Fehlen jeglicher Unterstützung von offizieller Seite“ an. Der Rücktritt des erfahrenen Dirigenten stellt das Orchester vor eine schwere Krise.

Mit der Partie der „Fricka“ in Wagners „Walküre“ verabschiedete sich die dramatische Altistin Gusta Hammer vom Hamburger Opernpublikum. Gusta Hammer, Schülerin des Berliner Gesangspädagogen Grenzbach, kam nach Bühnentätigkeit in Kiel und Braunschweig 1934 nach Hamburg, von wo aus sie früh mit den dramatischen Rollen ihres Fachs Gastspielreisen an die großen Bühnen Deutschlands und Europas unternahm.

Nach Meldungen aus Wien ist es der deutsche Komponist Carl Orff, mit dem die Burgtheaterleitung wegen der Schaffung einer neuen Bühnenmusik zu beiden Teilen von Goethes „Faust“ verhandelt. Das Werk soll im Frühjahr 1958 für je zwei aufeinanderfolgende Abende mit Spitzenbesetzung inszeniert werden.

„Kette, Kreis und Spiegel“ nennt Ernst Krenek das für Paul Sacher komponierte Orchesterstück, das im Dezember 1957 in Basel zur Uraufführung gelangen wird.

Igor Strawinsky wird für das Genfer Festival vom Frühling 1958 eine Sinfonie schreiben.

Gian-Carlo Menotti gab bekannt, daß er zur Zeit an einer Opera buffa arbeite, die den Titel trägt „Der letzte Übermensch“. Die Uraufführung ist für die Pariser Oper vorgesehen. Für das Opernensemble der NBC hat Menotti die Oper „Maria Golovin“, eine Liebes- und Eifersuchtsgeschichte, komponiert, die in amerikanischen Fernsehsendungen und Theatern zur Aufführung gelangen wird.

Die Komponisten Boris Blacher, Gottfried von Einem und William Walton sind neben anderen vom Leiter des amerikanischen Cleveland-Sinfonie-Orchesters, George Szell, gebeten worden, für die 40. Konzertsaison des Orchesters Kompositionen einzureichen. Insgesamt sollen im Laufe der Jubiläumssaison im kommenden Herbst zehn Stücke uraufgeführt werden.

Die „Drei lyrischen Chansons“ nach Texten von Prévert, die Gerhard Wimberger für Carla Henius komponierte, gelangten in Salzburg zur erfolgreichen Uraufführung. Solistin war Carla Henius.

Hermann Heiß vollendete „Zehn Konfigurationen für Orchester nach Bildtiteln von Paul Klee“ (1956/57).

Professor Hans Grischkat wurde von der Schwedischen Sektion der Heinrich-Schütz-Gesellschaft aufgefordert, in Upsala eine Schütz-Woche durchzuführen.

Operndirektor Alexander Paulmüller (Regensburg) wurde eingeladen, im Studio Zürich Werke von Janáček, Stephan und Strauß zu dirigieren.

Rudolf Serkin konzertierte zum erstenmal nach 24 Jahren wieder in Deutschland. Der Pianist und Kammermusikpartner des Violinisten Adolf Busch emigrierte 1939 nach den Vereinigten Staaten, wo er heute zu den führenden Pianisten zählt.

Professor Bruno Hinze-Reinhold ist zu Rundfunkaufnahmen als Liszt-Interpret nach Finnland eingeladen worden.

Gustav König dirigierte für Karl Böhm, den eine schwere Erkrankung seiner Gattin daran hinderte, Wien zu verlassen, die Konzerte des Radio-Symphonie-Orchesters am 2. und 3. Juni im Hochschulsaal in Berlin. Das Programm wurde nicht geändert.

Michael Taube, der israelische Dirigent aus Ramat Gan bei Tel Aviv, besuchte Berlin zum erstenmal nach 22 Jahren wieder. Er dirigierte die Berliner Philharmoniker.

Der Bariton Robert Titze ist im Rahmen der Holland-Festspiele 1957 für die Baritonpartie der „Carmina burana“ von Carl Orff in Amsterdam verpflichtet worden.

Am 15. August wird die deutsche Koloratursängerin Rita Streich erstmalig in den USA im „Hollywood Bowl“ auftreten.

Zum erstenmal wird die Stadt Leipzig in diesem Jahr einen „Arthur-Nikisch-Preis“ für hervorragende Dirigenten verleihen. Dabei soll entsprechend der musikalischen Tradition der Stadt vor allem die Förderung junger Talente gewürdigt werden. Die Auszeichnung kann auch an ausländische Dirigenten vergeben werden. Sie besteht aus einem Geldpreis und einer Silbermedaille.

Ehrungen und Berufungen

Der Kölner Generalintendant Herbert Maisch wurde mit dem Großen Verdienstkreuz der Deutschen Bundesrepublik ausgezeichnet.

Dem langjährigen Leiter der Musica viva und Direktor des Deutschen Kulturinstitutes in Kairo, Dr. Hans Hickmann, wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Verbreitung deutscher Musik das Verdienstkreuz erster Klasse des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen.

Der Tanzpädagogin Mary Wigman wurde in Berlin von Volksbildungssenator Prof. Dr. Joachim Tiburtius das vom Bundespräsidenten verliehene Große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik überreicht.

Generalmusikdirektor Professor Leo Blech wurde durch den Senat der Stadt Berlin im Einvernehmen mit dem Intendanten Carl Ebert zum ersten Ehrenmitglied der Städtischen Oper ernannt.

Professor Walter Kraft, Herausgeber der Neufassung der Gesamtausgabe von Buxtehudes Orgelwerken, wurde mit dem diesjährigen Kunstpreis des Landes Schleswig-Holstein ausgezeichnet.

Der Lübecker Buxtehude-Preis 1957 ist dem 61 Jahre alten Kirchenmusiker und Kirchenkomponisten Eberhard Wenzel zugesprochen worden. Eberhard Wenzel wirkt heute als Kirchenmusikdirektor in Halle.

Dr. Heinrich Strobel, der Leiter der Musikabteilung des Südwestfunks, wurde erneut auf ein Jahr zum

Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik gewählt.

In Würdigung seiner Verdienste wurde Professor *Fritz Jöde*, Hamburg, mit dem Großen Verdienstkreuz der Bundesrepublik ausgezeichnet.

Von der Spielzeit 1958/59 an soll Wolfgang *Sawallisch* Generalmusikdirektor der Städtischen Oper Berlin werden, wie Intendant Carl Ebert bekanntgab.

Der Rat der Stadt Bonn hat den 28 Jahre alten Leiter des Berliner Mozarteum-Orchesters, Volker *Wangenheim*, zum Generalmusikdirektor des Bonner Städtischen Orchesters gewählt. Der Vertrag mit dem gegenwärtigen Generalmusikdirektor Otto Volkmann läuft am 15. September ab. Volker Wangenheim war von 1947 bis 1951 an verschiedenen Berliner Orchestern als Oboist tätig und nahm 1948 sein Dirigentenstudium bei Professor Felix Lederer auf.

Hans *Hofmann*, Kapellmeister an den Vereinigten Bühnen Krefeld Mönchen-Gladbach, ist für die kommende Spielzeit von der Bayerischen Staatsoper als musikalischer Oberleiter verpflichtet worden.

Gerd *Heidger*, seit 1948 als Kapellmeister an der Kölner Oper tätig, wurde an die Frankfurter Oper engagiert. Er übernimmt die Position des nach Lübeck berufenen Christoph von Dohnany.

Als Nachfolger von Karl Rucht wurde der 35jährige Musikdirektor Otmar *Suitner* aus Remscheid zum neuen Chefdirigenten des Pfalzorchesters Kaiserslautern gewählt.

Helmut *Fellmer*, der bisherige 1. Kapellmeister der Städtischen Bühnen Wuppertal, ist zum Städtischen Musikdirektor von Remscheid ernannt worden.

Kurt-Heinz *Stolze*, ehemaliger Studierender der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br. (Prof. Ueter), ist als Kapellmeister an die Königliche Oper in Stockholm verpflichtet worden.

Heinz *Schröter*, der frühere Leiter der Hauptabteilung Musik im Hessischen Rundfunk, wurde in einer Feierstunde von Oberbürgermeister Burauen in sein neues Amt als Direktor der Musik-Hochschule Köln eingeführt. Vom Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen wurde ihm aus diesem Anlaß der Professoren-Titel verliehen.

Dr. Gebhard *Nestler* übernahm am 1. Juni die Leitung der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe. Er ist der Nachfolger von Prof. Walter Rehberger, der aus gesundheitlichen Gründen sein Amt niedergelegt hat. Dr. Nestler war bisher stellvertretender Direktor der Hochschule.

Professor Dr. Arnold *Schmitz*, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Mainz, ist zum Korrespondierenden Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften ernannt worden.

Dr. Kurt von *Fischer*, Privatdozent der Universität Bern, wurde als Nachfolger von Professor Paul Hinde-

mith auf den 17. Oktober 1957 zum Ordinarius für Musikwissenschaft der Universität Zürich ernannt.

A. o. Professor Antoine-E. *Cherbuliez* wurden an der Universität Zürich mit sofortiger Wirkung Titel und Rechte eines Ordinarius für Musikwissenschaft zugesprochen.

Das Kultusministerium in Stuttgart hat Prof. Dr. Walter *Gerstenberg* von der Universität Tübingen einen Ruf auf den freien Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg erteilt.

Mit dem Titel „Kirchenmusikdirektor“ wurden von der Evangelisch-Lutherischen Landeskirchenleitung in Bayern die Stadtkantoren Hans Helmut *Hahn* (Rothenburg o. T.), Gottfried *Sanke* (Kulmbach) und Alexander *Schneider* (Windsheim) sowie Oberlehrer Heinrich *Loeber* (Roth b. Nürnberg) ausgezeichnet.

Als Dozent für Orgel, besonders Improvisation, wurde zum Sommersemester 1957 Volker *Gwinner* an die Kirchenmusikschule der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche in Lüneburg verpflichtet. Volker Gwinner war kurz vorher als Nachfolger von Prof. Hans Heintze als Organist an St. Johannis in Lüneburg berufen worden. Als Dozentin für Stimmbildung und Gesang wurde zum gleichen Zeitpunkt Elfriede *Labusch* aus Göttingen verpflichtet.

Von einer Reihe von führenden Persönlichkeiten des Musiklebens und unter Mitarbeit einiger Verlage wurde im Hinblick auf den 70. Geburtstag Fritz Jödes eine Fritz-Jöde-Stiftung gegründet. Zum Präsidenten wurde einstimmig Prof. Dr. Erich *Valentin* (München) gewählt; zu stellvertretenden Präsidenten wurden Prof. Dr. Hermann *Erpf* (Stuttgart) und Josef *Zepf* (Wurmlingen) berufen.

Konzert

Igor *Strawinsky* wird als Dirigent eigener Werke die Münchener Musica-viva-Konzerte 1957/58 eröffnen.

Bei den Kammermusikkonzerten, die das Taft-Museum in Cincinnati regelmäßig veranstaltet, gelangten die Sechs Kleinen Präludien von Pal *Kadosa* in einem Programm Neuer Musik neben Werken von Einem, *Barber*, Tibor *Harsany*, Frank *Martin*, Lukas *Foss* zur Aufführung. Es spielte der Pianist Jenő *Takacs*. In diesem Konzert kam das Trio für Violine, Bratsche und Klavier von Eugene *Hemmer* zur Uraufführung.

Karl Michael *Komma* hat ein Klavierkonzert beendet, das am 13. November von Paul *Baumgartner*, Basel, mit dem Münchener Philharmonischen Orchester unter Fritz *Rieger* in München uraufgeführt wird.

Am 3. Mai dirigierte Franz Paul *Decker* erstmalig ein Konzert mit den Berliner Philharmonikern. Das Programm bestand aus der Jupitersinfonie von Mozart, den Mozart-Variationen von Reger und dem Violinkonzert von Bartók, bei dem Davis *Erlh* den Solopart übernahm.

Wachsendes Vertrauen – ständig steigende Auflage

»NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK«

wird heute in 50 Ländern der Erde gelesen

Probehefte kostenlos durch den Verlag der »Neuen Zeitschrift für Musik«,

Mainz, Weihergarten 5

Heinz Wallberg, Chefdirigent des Philharmonischen Staatsorchesters Bremen, wurde zu drei Konzerten und Rundfunkaufnahmen für den Bayerischen Rundfunk mit den Bamberger Symphonikern verpflichtet. Auf dem Programm standen Werke von Prokofieff, Hindemith und Kodály. Außerdem dirigierte Wallberg mit dem Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks Hamburg zwei Uraufführungen: das Klavierkonzert von Walter Girnatis und das Cembalokonzert von Rudolf von Oertzen. Mit der Londoner Philharmonie wird Wallberg demnächst Schallplattenaufnahmen in London machen.

Die New York Philharmonic-Symphony Society hat Dimitri Mitropoulos wieder als Hauptdirigenten verpflichtet. Neben ihm wird Leonard Bernstein mit der gleichen Anzahl von Konzerten in je sieben Wochen erscheinen. Bernstein leitet überdies die Jugendkonzerte. Als Gastdirigenten sind vorgesehen: Ernest Ansermet, André Cluytens, Rafael Kubelik, Fernando Previtali, Robert Shaw, Thomas Schippers und André Kostelanetz, der vier Sonderkonzerte übernommen hat. Franco Autori wird als Associate Conductor zwei Konzerte leiten.

Hans Gierster und Thomas Christian David dirigierten ein Konzert zeitgenössischer Orchestermusik im Bayerischen Rundfunk. Zur Aufführung gelangten die Ouvertüre Werk 22 von Karol Rathaus und das Violinkonzert von J. N. David. Solist war Lukas David.

Die „Meininger Musica viva“, die unter Leitung von Werner Kaupert steht, veranstaltete ein Konzert „Spätklang der Romantik“. Die Hornsonate von Hindemith, die „Bilder nach Märgen der Brüder Grimm“ für Klavier von Willi Niggeling, Eichendorff-Lieder von Pfizner und Mattiesen sowie die Sonate für Violoncello und Klavier von Ludomir Rozycki kamen zu Gehör. Die Ausführenden waren: Helene Will, Violoncello, Franz Nauber, Horn, Annelotte Kaupert (Mezzosopran) und Werner Kaupert (Klavier).

Wolfram Gehring, Köln, spielte auf der großen mechanischen Beckerath-Organ in der Johanneskirche in Düsseldorf die „Passacaille“ von Frank Martin.

Der Cellist Kurt Friedrich wurde vom Süddeutschen, Bayerischen und Saarländischen Rundfunk für Bandaufnahmen mit Werken von Beethoven, Reger und Kodály verpflichtet.

Die Berliner Philharmoniker gehen im November unter der Leitung Herbert von Karajans auf eine Japan-tournee. Es sind 16 Konzerte in drei Wochen vorgesehen.

Ein neuer Liederzyklus „Notturmo“ nach Garcia Lorca von Karl Michael Komma wird bei den diesjährigen Bruchsaler Schloßkonzerten von Walther Ludwig zum ersten Male gesungen.

Die Uraufführung der 7. Symphonie von Johann Nepomuk David wird am 10. Oktober 1957 unter der Leitung von Generalmusikdirektor Hans Müller-Kray in Stuttgart stattfinden.

Heinz-Reinhard Zilcher führte das Cello-Konzert D-Dur von Haydn auf die Original-Instrumentation Haydns zurück; die deutsche Erstaufführung des Konzertes fand in Duisburg mit dem französischen Cellisten Pierre Fournier statt. Ludwig Hölscher nahm die Neufassung des Konzertes in seine Programme auf.

Erwin Roettgen und Franzpeter Goebels waren die Solisten eines Orchesterkonzerts des Städtischen Orchesters Essen. Neben der Suite Nr. 4 in D-Dur von Bach und Schuberts 5. Sinfonie erklang die Ode an

Napoleon von Arnold Schönberg. Die musikalische Leitung unterstand Gustav König.

In einem Zyklus-Konzert der Stadt Hagen spielte Hiroshi Kajiwara das 2. Klavierkonzert von Rachmaninoff. Dem Konzert ging Hindemiths Sinfonie Mathis der Maler voran, die nach der Pause wiederholt wurde. Das verstärkte Städtische Orchester stand unter Leitung von Berthold Lehmann.

Das Stross-Quartett, München, und das Loewenguth-Quartett, Paris, zwei weltbekannte Vereinigungen der Quartettkunst, führten im Mai 1957 eine große Tournee, u. a. mit dem Streichquartett von Mendelssohn in der Bundesrepublik durch.

Die „Sinfonia montana“ des Düsseldorfer Komponisten Jürg Baur wurde vom Südwestfunk zur ersten Sendung angenommen. Die Aufnahme unter Hubert Reichert findet im Juni 1957 statt. Baur's Chorhumoreskenzyklus „Abschied“ sowie seine Chorhumoresken wurden im Mai vom WDR Köln mit der Singgemeinschaft Bergisch-Gladbach unter Paul Nitsche aufgenommen.

Die evangelische Kirchengemeinde Bad Kreuznach nahm die Einweihung einer neuen großen Orgel in der Pauluskirche zum Anlaß, um in der Zeit vom 16. bis 21. Juni große Orgelkonzerte durchzuführen. Professor Michael Schneider, Detmold, Professor Helmut Walcha, Frankfurt, Wilfried Bergmann, Bad Kreuznach, spielen das neue Instrument mit 45 klingenden Stimmen, mechanischer Spieltraktur und elektrischer Registratur.

Die Stuttgarter Philharmoniker gastierten unter der Leitung ihres ständigen Dirigenten, Dr. Hans Hörner, in 13 italienischen Städten. Von vielen Städten wurden sie für später wieder eingeladen, so z. B. für einen Beethoven-Zyklus in Palermo. Solist der meisten Konzerte war Siegfried Rapp, Weimar, der als Erstaufführung für Italien das Klavierkonzert für die linke Hand von Serge Prokofieff spielte.

Das Cleveland Orchestra war an der Teilnahme am Prager Musikfrühling verhindert, weil den amerikanischen Musikern in letzter Minute das Einreisevisum verweigert wurde. So gab das Orchester seine ersten Konzerte in Deutschland und spielte außer in Berlin noch in Stuttgart, ehe es in die Schweiz, nach Frankreich, Österreich, Polen und Holland fuhr. Chefdirigent war George Szell.

Das ungarische Flüchtlingsorchester „Philharmonica Hungarica“ gab in Wien sein erstes Konzert. Unter der Leitung des 31-jährigen Zoltán Rosznayai wurden unter anderem Werke von Béla Bartók und Zoltán Kodály gespielt. Eine Tournee durch die europäischen Großstädte ist geplant. Der amerikanische Geiger Yehudi Menuhin hat sich bereit erklärt, als Solist mitzuwirken.

Zwanzig Jahre alt ist die Leipziger Pianistin Annerose Schmid, die auf Einladung der Robert-Schumann-Gesellschaft Frankfurt a. M. am 2. Mai einen Konzertabend in Frankfurt gab. Annerose Schmid wurde 1956 1. Preisträgerin des Internationalen Schumann-Wettbewerbes in Berlin und 1955 einzige deutsche Preisträgerin beim Internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau.

Kurt Edelhagen hat beim WDR ein neues Wirkungsfeld bekommen. Er hat das Schwergewicht seiner Arbeit auf den Big-Band-Jazz verlagert und in Köln ein neues Orchester zusammengestellt. Reine Tanzmusik und Commercial Music spielt nach wie vor in Köln Adalbert Luczkowski.

Goldklang-Blockflöten

in Ton und Ansprache immer hervorragend.

Nachweis von Fachgeschäften durch Heinrich Gill, Bubenreuth/bei Erlangen

Rundfunk

„Zeitgenössische Kulturtage. Zum künstlerischen Geschehen unserer Zeit“ heißt eine Sendereihe des *Saarländischen Rundfunks*, die in der Zeit vom 26. Mai bis 5. Juni in geschlossenen Folgen, u. a. in das Musikdrama, Chorwerke, Kammermusik, sinfonische Musik, Kirchenmusik, einführt. Ein Abend war der leichten Musik, ein anderer „Rhythmus und Jazz“ gewidmet. Aus den Vortragsreihen zu Problemen der Zeit seien „Wesen und Möglichkeiten der Zwölftonmusik“ von H. Simbriger, „Klang, der nichts Menschliches hat“ von Ernst Krenek, „Das Zeitalter der Organisation“, „Anliegen und Gegenstand der Musik“ von Theodor Litt und R. Oboussier genannt. Die Sendungen standen unter der Gesamtleitung von Dr. H. Freiburger.

Der *Südwestfunk* hat die Preisträger seines Kompositionswettbewerbs für Kirchenmusik ermittelt. Von den eingereichten Werken für eine evangelische Morgenfeier wurde der Preis Gerd Witte (Trossingen) für seine Choralantate zum Buß- und Bettag „Allein zu Dir, Herr Jesu Christ“ zuerkannt. Den für eine katholische Morgenfeier ausgeschriebenen Preis erhielt Heino Schubert (Freiburg) für sein A-cappella-Chorwerk „Zum Feste Christi Himmelfahrt“.

Der Intendant des Hessischen Rundfunks, Eberhard Beckmann, ist zum Präsidenten der Fernsehkommission der Internationalen Rundfunk-Universität gewählt worden. Diese Kommission soll Vorbereitungen dafür treffen, daß die Sendungen der Internationalen Rundfunk-Universität, die sich zur Zeit auf den Hörfunk beschränken, auch auf das Fernsehen ausgedehnt werden können. An der Internationalen Rundfunk-Universität sind 24 Länder beteiligt.

Der Posten des Intendanten von *Radio Bremen* ist ausgeschrieben worden, wie der neugewählte Rundfunkrat des Senders bekanntgab. Der bisherige Intendant, Walter Geerdes, übernahm als Intendant den Sender „Freies Berlin“; er wird jedoch die Geschäfte in Bremen bis zur Wahl seines Nachfolgers weiterführen.

Paul Hindemiths Klavierkonzert aus dem Jahre 1945 wurde in Helsinki, Oslo und Kopenhagen mit den jeweiligen Rundfunkorchestern zum ersten Male aufgeführt. Solist war Alexander Kaul.

Der Südafrikanische Rundfunk erteilte dem holländischen Komponisten Henk Badings den Auftrag, eine neue Funkoper zu schreiben. Das Libretto von N. P. van Wijk Louw hat den Titel „Asterion“.

Im UKW-Programm des *Hessischen Rundfunks* waren das Konzert für Violine und Orchester und die Sinfonie Nr. 2 von Hans Werner Henze zu hören.

Radio Bremen hat das dramatische Oratorium „Gott und Wolf“ von Frank Wohlfahrt und das „Perpetuum mobile“ für großes Orchester aus dem Nachlaß des kürzlich verstorbenen Komponisten Kurt von Wolfurt zur Uraufführung erworben.

Seit 3. Februar strahlt der Sender New York eine zweite Folge der Sendereihe „Music in our time“ aus, die in acht Konzerten mit Diskussionen die musikalischen Werke aus der Zeit von 1900 bis 1957 behandelt. Die Sendereihe steht unter der Leitung von Max Pollikoff, der auch die Diskussionen leitet. Der erste Abend brachte das Konzert für Klavier und Bläser von Wallinford Riegger und die Sonate für Violine allein von Roger Sessions, die von Max Pollikoff gespielt wurde. Es wirkten mit Douglas Nordli, Klavier, und das New Art Wind Quintett.

Der *Westdeutsche Rundfunk* sendete am 4. Juli das Ballett mit Gesang „Die sieben Todsünden“ von Kurt Weill nach einem Text von Bert Brecht. Lotte Lenya, die Gattin des Komponisten, übernahm auch hier, wie

in der Uraufführung 1933, die Gesangspartie der Anna; Wilhelm Brückner-Rüggeberg dirigierte.

Nachdem die „Introduktion und Passacaglia für Orchester“ (1956) von Eberhard Otto im Januar unter Leitung des Komponisten in Weiden erklingen war, brachte sie der *Bayerische Rundfunk* im Rahmen einer Sendung „Süddeutsche Komponisten“ am 15. Juni durch das Fränkische Landesorchester unter Erich Kloss zu Gehör.

Am 6. Mai übertrug in einer Ursendung der *Westdeutsche Rundfunk Köln* das Quintett für Klarinette und Streichquartett von Gerhard Schäfer. Es spielten Jost Michaels (Klarinette) und das Raderschatt-Quartett.

„Die Geschichte vom verlorenen Sohn“ für Soli, Chor, Klavier, Positiv und Schlagzeug von Gerhard Schwarz fand am 1. Juni im UKW West innerhalb einer Stunde mit „Neuer Kirchenmusik“ ihre Uraufführung. Das Werk ist ein Kompositionsauftrag des Funks.

Walther Friedländer sprach am 13. Juni im Studio für Neue Musik des *Hessischen Rundfunks* zu dem Thema „Folklore und Neue Musik“. Nach der Darstellung des Verhältnisses von Volksmusik zur Kunstmusik in vergangenen Epochen erörterte Friedländer den Einfluß der Volksmusik auf die moderne Musik an Hand einiger Beispiele von Mussorgsky, Janáček, Bartók und Strawinsky.

Dem *Süddeutschen Rundfunk* hat Hans Werner Henze ein Wortmanuskript zur Inszenierung überlassen. „Die Revolte von San Navarro“ bedient sich in ihrer Sprache des barocken Pathos sizilianischer Marionettenspiele, der szenische Ort ist jedoch nur Vorwand für die Behandlung künstlerischer Probleme. Die Regie der Sendung führte Irmfried Wilimzig.

Das Pausenzeichen des *Studio Heidelberg* ist dem letzten Satz des Klavierkonzerts F-Dur von Karl Stamitz entnommen.

Ab 1. Oktober wird das vom Rundfunkrat kürzlich mit 150 000 DM Sonderkosten genehmigte Dritte Programm vom Bayerischen Rundfunk über Ultrakurzwelle II ausgestrahlt. Gedacht sind vorerst 10 bis 12 Wochenstunden, die an drei Abenden auf Mittelwelle gesendet werden und neue Forschungsergebnisse und wissenschaftliche Probleme behandeln.

Der amerikanische UKW-Sender WJBR brachte am 14. April eine Tonbandaufnahme der „Suite for 7 winds, tympani and strings“ von Marga Buechner (Hannover).

Musikerziehung

Mit einem inoffiziellen Klavierkonzert hat vor geladenen Gästen Professor Wilhelm Kempff den Studienbetrieb der schönen Künste in der *Villa Massimo* in Rom eingeweiht. Das deutsche Künstler-, Musiker- und Schriftsteller-Heim, das unter Leitung von Herbert Gericke steht, kann seinen Betrieb noch nicht voll wiederaufnehmen, da der größte Teil der Ateliers anderweitig belegt ist. Bis 1960 hofft man, den Verlust durch neue, bessere Ateliers auszugleichen. Vorläufig wird das Heim für sechs Monate vier erste Gäste aufnehmen, zu denen auch der deutsche Komponist Bernd Alois Zimmermann gehört.

Die *Kasseler Musiktage* des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik finden in diesem Jahre vom 4. bis 7. Oktober statt. Zu den Mitwirkenden gehören der englische Kontratenor Alfred Deller, der ungarische Pianist Andor Foldes, die Capella Coloniensis, die Staatskapelle Kassel, ein Jugendspielkreis, ein Studentenorchester, der Greifswalder Domchor. Referenten sind Franzpeter Goebels (über Interpretation romantischer Klaviermusik) und Johannes H. E. Koch

(über Wege zum aktiven Hören). Das Staatstheater bereitet eine Aufführung von Glucks „Alceste“ vor. Der Tagung ist eine große Ausstellung von Noten, Büchern und Instrumenten angegliedert.

Auf Grund einer Anregung, die vom Generalsekretariat „Konzerte junger Künstler“ in Hannover ausging, finden seit April auch in Mannheim wieder „Konzerte junger Künstler“ statt. Eine Jury aus namhaften Musikern und Direktoren von Staatlichen Musikhochschulen wählt die besten Nachwuchssolisten unter den zahlreichen Bewerbern aus. Der Organisation haben bereits viele Städte Westdeutschlands angeschlossen.

Die *Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs* konnte in Wien ihr zehnjähriges Bestehen festlich begehen.

Wolfgang Fortner, der einen Ruf an die Staatliche Hochschule für Musik in Freiburg erhalten hatte, wurde in der Eröffnungsfeier des Sommersemesters eingeführt. Wilibald Gurlitt sprach über „Musik und Gesellschaft“. Der Chor des Instituts sang unter anderem „Six chansons pour chœur mixte“ von Paul Hindemith.

Luigi Dallapiccola reist im August nach New York, wo er am Queens College Kurse in Kompositionslehre übernehmen wird.

Der Hamburger Pianist Detlef Kraus hat die Leitung einer Meisterklasse für Klavier an der Folkwangschule in Essen übernommen.

Prof. Dr. Artur Hartmann, stellvertretender Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br., hat von der Universität Bahia (Brasilien) eine Einladung erhalten, in Salvador (Bahia) Gastkurse in Musiktheorie, Musikethik und Schulmusik abzuhalten.

Die Hochschule für Musik und Theater Heidelberg beschloß ihre Veranstaltungen des Wintersemesters 1956/57 mit einem Klavierabend von Rolf Hartmann. Der an der Hochschule lehrende Pianist spielte u. a. als Uraufführung die Sonate in Es op. 35 von Gerhard Frommel.

In einem Konzert in der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg/Br. waren Kammermusikwerke von Mozart, Igor Strawinsky und A. Hartmann zu hören, ausgeführt von Schülern der Klassen Plath, Picht, Kaiser, Grehling, Koch, Teichmanis, Végh.

Professor Paul Lohmann, Musikhochschule Frankfurt, hat zusammen mit seiner ebenfalls als Gesangspädagogin tätigen Gattin Frau Professor Martienssen-Lohmann im Juni die erstmals nach dem Kriege wieder eingerichteten Internationalen Gesangkurse in Oslo abgehalten. Beide Gesangspädagogen leiten außerdem die diesjährigen Internationalen Meisterkurse für Gesang bei den Schweizerischen Festwochen in Luzern.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Frankfurt hat am 24. Mai zusammen mit der örtlichen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik ein aufschlußreiches Konzert unter dem Stichwort „Aus den Anfängen der Neuen Musik“ veranstaltet. Dargeboten von Lehrern der Hochschule (Gisela Sott am Klavier, Edmund Stegner für Horn, Gustav Jung für Fagott, Joseph Englert für Klarinette, dem Lenzewski-Quartett und dem Herrmann-Trio), kamen Werke von

Honegger, Strawinsky, Poot, Prokofieff, Lenzewski und Janáček zum Vortrag.

Professor Richard Laugs, der Direktor der Hochschule für Musik und Theater der Stadt Mannheim, spielte in Mannheim an sechs Abenden die 32 Klaviersonaten von Beethoven.

Stuart V. Canin, Fulbright-Gastprofessor der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br., spielte im ersten Sinfoniekonzert des Weltmusikfestes der IGM in Zürich das Violinkonzert D-Dur von Prokofieff.

Das Baden-Baden Streich-Quintett des Südwestfunks spielte im Pädagogischen Institut Darmstadt in Jugendheim/Bergstraße Werke von Hans Teuscher, der als Pädagoge an diesem Institut wirkt.

Die seit 1883 bestehende Musikzeitschrift „Etude“ in Philadelphia, die von dem Musiklehrer Theodor Presser mit einem Kapital von 250 Dollar gegründet worden war, stellte mit der Mai/Juni-Nummer ihr Erscheinen ein. Die Abonnentenzahl, die einst ihren Höhepunkt mit 250 000 Exemplaren erreicht hatte, war in letzter Zeit auf 50 000 gesunken. Die Zeitschrift war stets reich an Artikeln, von denen sich viele mit dem Unterrichtswesen befaßten.

Verschiedenes

Eine bisher unbekannte Komposition von Haydn, ein kleines Divertimento für zwei Hörner, ist jetzt von einem Leningrader Musikverlag veröffentlicht worden. Die Komposition, die aus dem Jahre 1761 stammt, war 1861 als Geschenk in die Öffentliche Bibliothek von Petersburg gelangt.

Bei den Vorarbeiten zur Buxtehude-Ausstellung, die anlässlich des 250. Todestages von Buxtehude in Lübeck stattfand, entdeckte der Musikbibliothekar der Stadtbibliothek Lübeck, Dr. G. Karstädt, im Archiv der Stadt ein vollständiges Textbuch der bisher nur dem Titel nach bekannten Abendmusik „Templum Honoris“ von Dietrich Buxtehude. Das Werk war am 3. Dezember 1705 bei den Thronbesteigungsfeierlichkeiten Kaiser Josephs I. in Lübeck aufgeführt worden. Mit dem Textbuch zusammen gebunden war das Textbuch zu „Castrum Doloris“, einer Abendmusik für die Trauerfeierlichkeiten zum Tode Leopolds I., die ebenfalls im Dezember 1705 in Lübeck zur Aufführung gelangte. Damit hat sich auch Ersatz gefunden für das durch die Auslagerung während des Krieges verlorene Exemplar der Trauermusik.

Ein 35 Glocken umfassendes Glockenspiel soll im Turm der wiederhergestellten Karlskirche zu Kassel montiert werden. Dabei handelt es sich um das erste und bisher einzige vollständige Handspiel in Deutschland, auf dem von einem Spieltisch mit Manualen und Pedalen auch Choräle und einfache Fugen gespielt werden können. Die Glocken konnten durch Spenden von privater Seite und Körperschaften beschafft werden, die größte Glocke spendete die Stadt Kassel. In den Glocken sind die Namen der Stifter eingraviert. An Ostern wurde das Glockenspiel zum ersten Male gespielt.

Vom 28. August bis 1. September 1957 wird in Ancona (Italien) erstmals ein „Salon für Musik und Musik-



DIE WULF-FIDEL

Ein Instrument für alte und neue Musik

Vier Stimmgattungen – Sechs Saiten – Leicht erlernbar. Preise und Teilzahlungsbedingungen im Prospekt.
Fidel-Literatur nennt die kostenlose Hauszeitschrift DAS JUNGE WERK

MÖSELER VERLAG WOLFENBÜTTEL

instrumente" veranstaltet. Die Schau wird ungefähr zwei Drittel des Messegeländes beanspruchen. Unter den verschiedenen Musikinstrumenten wird die Harmonika die führende Rolle spielen. Zahlreiche technische und künstlerische Veranstaltungen sind vorgesehen.

Auf dem Verbandstag des „Deutschen Musikerverbandes“ in der Gewerkschaft Kunst des DGB am 21. März wurde der neue Vorstand des Verbandes gewählt. Die 27 Delegierten aus der Bundesrepublik wählten Kammermusiker A. Bernbacher zum 1. Vorsitzenden, Bruno During zum stellvertretenden Vorsitzenden, Toni Döbert zum Geschäftsführer. Auch der Hauptvorstand aus Vertretern der einzelnen Bezirke des Verbandes wurde neu gewählt.

Zum ersten Male erschien der Festspielkalender der Europäischen Vereinigung der Musikfestspiele in drei Sprachen. Die Ausgabe bezieht sich auf die Saison 1957, sie ist gegenüber der früheren englischsprachigen Ausgabe ausführlicher gehalten.

Die Akademie für Bühne, Film und Rundfunk hat ihren Sitz von Wiesbaden nach Mainz verlegt.

Der Willi-Baumeister-Film, zu dem Helmut Degen die Musik schrieb, wurde auf dem 3. Filmfestival der International Arts in New York aufgeführt. Er ist dadurch in die zehn besten Kunstfilme eingereiht worden, die für dieses Festival unter zweihundert Streifen ausgewählt wurden.

Einen 23 Minuten langen Film hat Curt Oertel vom Mannheimer Nationaltheater gedreht, den Sechs-Minuten-Text schrieb Dr. Kurt-Joachim Fischer, der Initiant und Organisator der Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche.

Mit einem Aufwand von 2,75 Millionen Mark will Samuel Goldwyn Gershwins Negeroper „Porgy and Bess“ verfilmen. Die Dreharbeiten werden voraussichtlich zwei Jahre dauern.

Um die Filmrechte der „Dreigroschenoper“ ist ein regelrechter Wettlauf entstanden. Vier amerikanische Filmfirmen und eine deutsche bemühen sich darum. Wie man hört, verlangt Helene Weigel, die Witwe Bert Brechts, für die Rechte die runde Summe von 100 000 Dollar.

Eine amerikanische Luftfahrtgesellschaft organisiert jetzt siebzehntägige Theaterreisen nach Europa. In jeder Stadt, die angefliegen wird, werden mehrere Aufführungen besucht.

Den Titel eines Professors nicht mehr zu verleihen, hat der Senat der Hansestadt Bremen beschlossen. Dieses Recht solle ausschließlich den Universitäten und Hochschulen vorbehalten bleiben. In den letzten 50 Jahren hat der Bremer Senat 41 Künstler und Ärzte mit dem Titel Professor ausgezeichnet, neun davon nach 1945.

Die unter Vorsitz von Professor Friedrich Blume (Kiel) im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel tagende „Deutsche Musikgeschichtliche Kommission“ beschloß, die Sammlung „Erbe deutscher Musik“, die auf mehr als hundert Bände berechnet ist, 1957 um fünf Bände zu erweitern. Es werden Kirchenkonzerte, Lieder- und Motettensammlungen veröffentlicht. Bisher sind dreißig Bände erschienen. An der Herausgabe sind unter Leitung der Kommission alle namhaften

Musikverleger aus der Bundesrepublik und Mitteldeutschland beteiligt.

Festspiele und Tagungen

Die Juni-Festwochen Zürich 1957 waren mit dem Weltmusikfest der IGNM eröffnet worden. Sie brachten im Stadttheater nach Arnold Schönbergs „Moses und Aron“ ein Gastspiel des Sadler's Wells Theatre Ballet London, ein italienisches Operngastspiel mit Verdis „Maskenball“ und Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen“, einen Opern-Ballett-Abend mit der europäischen Erstaufführung der Oper „Der Silberreier“ von Ikuma Dan, Tokio. Dirigenten und Solisten der Tonhalle-Sinfoniekonzerte waren Hans Rosbaud und Yehudi Menuhin, Eugene Ormandy und Clifford Curzon, Otto Klemperer und Geza Anda; Carl Schuricht leitete Beethovens Neunte.

Das Kulturamt der Stadt Dortmund veranstaltete vom 1. bis 8. Juni Auslandskulturtag „Deutschland – Schweden“. Im Opernhaus wurden aufgeführt: „Geburtstag der Infantin“, Ballett von Franz Schreker; „Die Gespenstersonate“ und „Schwanenweiß“, Opern von Julius Weismann; „Das Geheimnis des Himmels“, Oper von Moses Pergament; „Fräulein Julie“, Ballett von Ture Rangström. Unter Rolf Agop spielte das Städtische Orchester die Tanzsuite „Orpheus in der Stadt“ von Hilding Rosenberg, Sinfonia concertante für Violoncello und Orchester von Gösta Nystroem (Solist Gunnar Norrby) und die Vierte Sinfonie von Kurt Atterberg. Der Stockholmer Komponist und Musikkritiker Moses Pergament sprach über „Zeitgenössische schwedische Musik“.

Vom 14. bis 26. Juni ist in Straßburg das XIX. internationale Musikfest vorgesehen. Im Mittelpunkt steht die Uraufführung des Violinkonzerts von Pierre Max-Dubois mit Devy Erlih als Solisten. Das Orchester von Radio Strasbourg spielt unter der Leitung von Louis Martin. Die zweite Uraufführung liegt im kammermusikalischen Bereich: „Sonate pour flûte et piano“ von Francis Poulenc. Jean-Pierre Rampal wird vom Komponisten begleitet.

Das „Empire State Music Festival“ in Ellenville, N.Y., das durch den Zusammenbruch der wichtigsten Bank der Stadt gefährdet war, wird doch stattfinden. Leopold Stokowski hat die Leitung übernommen.

Vom 22. September bis 8. Oktober feiert Berlin die Berliner Festwochen, deren Anfangstage noch mit der ausklingenden „Interbau 57“, der großen Internationalen Bauausstellung zusammenfallen. In der Städtischen Oper wird die Neufassung von Kurt Weills „Die Bürgschaft“ uraufgeführt. Das Repertoire mit Mozart, Rossini, Weber, Mussorgsky, Verdi, Wagner, Strauss schließt sich an. Mit Benjamin Britzens „The turn of the screw“ kommt die English Opera Group zu Gast. Hans Werner Henzes „Marathon“-Ballett und Strawinskys „Sacre du printemps“, in der Choreographie von Mary Wigman, sind die Novitäten des Ballettes der Städtischen Oper, während Tatjana Gsovskys Berliner Ballett u. a. „Die Kameliendame“ nach Musik von Henri Sauguet uraufführt. Zu den Konzerten des Philharmonischen und des Radio-Symphonie-Orchesters unter Böhm, von Karajan, Scherchen und Fricsay



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



kommen Gastabende des St.-Gallener Kammerchors und des Kammer-Sprechchors Zürich, der Martial Singers, New York, des Ensembles Pro Musica Antiqua, Brüssel, und Peter Pears' und Benjamin Britten. Schauspielaufführungen und die „Berliner Kulturgespräche“ ergänzen das Programm.

Das *Festival Aix en Provence*, das vom 10. bis 31. Juli stattfindet, bringt eine Freilichtaufführung von Bizets „Carmen“ unter Pierre Dervaux. Auf dem Theater der Archevêché in Aix werden „Figaros Hochzeit“ und „Così fan tutte“ gespielt. Das Konzertprogramm umfaßt vorklassische, klassische wie moderne Werke unter besonderer Berücksichtigung Mozarts und der französischen Musik. Als Dirigenten wirken mit den Orchestern de la Société des Concerts du Conservatoire, de l'Association des Concerts Padeloup, des Pro-Arte-Orchesters (München-Stuttgart) und des Orchestre de Chambre de Toulouse: Hans Rosbaud, Georg Solti, André Vandernoot, Carlo-Maria Giulini, Kurt Redel, Georges Pretre, Louis Auriacombe. Als Solisten seien hervorgehoben: Teresa Stich-Randall, Michel Sénéchal, Clara Haskil, Georgy Cziffra, Geneviève Joy, Robert Casadesus.

Das *Berkshire Music Festival* wird in diesem Jahr vom 3. Juli bis 11. August abgehalten. Die Konzerte werden von Charles Munch, dem ständigen Dirigenten des Boston Symphony Orchestra, außerdem von den Gästen: Pierre Monteux, Carl Schuricht und Artur Fiedler geleitet. Das pädagogischen Zwecken dienende Berkshire Music Center, das sich auf demselben Gelände befindet, bringt großangelegte Chor- und Orchesterkonzerte, Opernaufführungen, Kammermusiken mit neuen, von Besuchern der Kurse gestellten Kompositionen.

In der zweiten Juli-Hälfte findet in *Zoppot* ein Jazz-Festival statt, an dem als Vertreter Deutschlands Joachim Ernst Berendt, der Jazz-Referent des Südwestfunks, teilnehmen wird. Es handelt sich hierbei um die größte Jazz-Veranstaltung des Jahres.

Zu den *Festspielen in Athen* wird die Wiener Staatsoper die „Zauberflöte“ beisteuern. Es werden ferner die Staatsoper Belgrad und die griechische Nationaloper mit „Figaros Hochzeit“ auftreten. Die Festspiele finden vom 1. August bis 8. September statt.

Vom 28. Juni bis 7. Juli fand in *Nürnberg* die 6. *Internationale Orgelwoche* statt. Das Programm umfaßte Werke der Musica sacra vom Mittelalter bis zur Neuzeit und wurde von Künstlern des In- und Auslandes interpretiert. Orchester- und Chorkonzerte rundeten das Programm ab. Zum erstenmal war der Orgelwoche in diesem Jahr ein kirchenmusikalisches Seminar angeschlossen.

Das 5. *Deutsche Jazz-Festival*, von der Deutschen Jazz-Föderation und dem Hessischen Rundfunk gemeinsam veranstaltet, fand vom 7. bis 10. Juni in *Frankfurt* statt. In drei Abendkonzerten, einer Matinee und einem Jazz-Band-Ball wurde ein Überblick über die Situation des Jazz in Deutschland gegeben. An Big Bands nahmen teil: das neue Orchester Kurt Edelhagen, das RIAS-Orchester unter Werner Müller. Drei Kompositionsaufträge waren vergeben worden.

Das 6. *Deutsche Mozart-Fest*, das die Deutsche Mozart-Gesellschaft vom 14. bis 21. September in *Köln* durchführt, bringt zwei Sinfoniekonzerte, zwei Kammermusiken, drei Opern, ein Schauspiel, ein Jugendkonzert, eine Serenade und einen Vortrag. Als Dirigenten wurden gewonnen Otto Adckermann, Joseph Keilberth, Wolfgang von der Nahmer, Mario Rossi und Günter Wand, als Solisten u. a. Elisabeth Grümmer, Maria Stader, Wilma Lipp, Theresa Stich-Randall, Conrad Hansen, Karl Kohn, Leon Fleisher, das Gewandhausquartett Leipzig.

Diesem Heft liegen außer unserer Notenbeilage „Leichte Klaviermusik für Haus und Unterricht“ Prospekte der Verlage Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, und C. F. Peters, Frankfurt („Das Singwerk“), sowie ein Prospekt der Donaueschinger Musiktage und der Münchener Opernfestspiele bei.

Bilder

Hans Rosbaud (Baur) / „Orpheus“ von Strawinsky (Saurin-Sorani) / Marc Chagall, Der Musiker / Anselm Feuerbach, Orpheus und Eurydike / Blick in das Kölner Opernhaus (dpa) / Hindemiths „Mathis“ in Wiesbaden (dpa) / Mussorgskys Oper „Chowansky“ in München (Felicitas) / Elisabeth Grümmer (Saeger) / Bühnenbild zu Arnold Schönbergs „Moses und Aron“ (Haferung) / Fortners „Bluthochzeit“ (Kane) / Giselher Klebes „Räuber“ (Heß) / Janáček's Oper „Die Sache Makropoulos“ (Schirner) / Erna Berger (Eckelt) / Fritz Jöde (Schneider) / Karl Höller / Günther Bialas

Neue Zeitschrift für Musik • Gegründet 1834 von Robert Schumann • Das Musikleben

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff) „Deutsche Musikzeitung“.

OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN

seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz Hannover — seit 1954 des Verbandes der Lehrer für Musik an den höheren Schulen Bayerns, Sitz München.

seit 1956 für den Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre E. V., Sitz München — seit 1953 des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg

Leichte Klaviermusik

für Haus und Unterricht

Hausmärchen

Joseph Haas, opus 35

Mäßig schnell. (♩ = 144)

The first system of music is in G major, 2/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The system concludes with a fermata over the final chord.

Etwas schneller (♩ = 160)

The second system continues the piece with a tempo change to 'Etwas schneller' (♩ = 160). The dynamics increase to *f* (forte). The melody remains in the right hand, with more active sixteenth-note passages. The system ends with a fermata.

The third system continues the tempo. The dynamics reach *ff* (fortissimo). The melody is more complex, with some triplets. The system ends with a fermata. Below the system, there are four 'Red. *' markings.

The fourth system begins with a *rit.* (ritardando) marking. The dynamics are *p* (piano). The tempo slows down. The system ends with a fermata. Below the system, there are four 'Red. *' markings.

The fifth system continues the tempo. The system ends with a fermata. Below the system, there are two 'Red. *' markings.

The sixth system begins with the tempo change 'Nun langsamer' (now slower) and a *rit.* marking. The dynamics are *mp* (mezzo-piano). The tempo slows down significantly. The system ends with a fermata. Below the system, there are three 'Red. *' markings.

Nordischer Tanz

Max Reger, opus 17 Nr. 1

Allegro (M.M. ♩ = 120)

f *pp* *poco cresc.* *f*

p *f* *p*

più p *poco f* *più p*

pp *poco cresc.* *f*

p *f*

l. Ped. *l. Ped.*

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *p* dynamic marking. Bass staff has a *pp* dynamic marking and a *l. Ped.* marking. Fingering numbers 3, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 2 are present above the treble staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *p* dynamic marking. Bass staff has a *f* dynamic marking. Fingering numbers 5, 2, 5, 1, 5, 1, 5, 1, 5, 2, 3, 1, 2, 4, 3, 1, 4, 3 are present. *l. Ped.* markings are present under the bass staff. Trills are marked with a wavy line and a number (243).

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *p* dynamic marking. Bass staff has a *f* dynamic marking. Fingering numbers 2, 5, 2, 1, 2, 4, 2, 4, 3, 2, 5, 3, 2, 5, 3, 2, 4, 2, 5, 1 are present. *l. Ped.* markings are present under the bass staff. Trills are marked with a wavy line and a number (243).

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *rit.* marking. Bass staff has a *pp* dynamic marking. Fingering numbers 4, 2, 5, 2, 1, 3, 5, 2 are present. *a tempo* marking is present. *l. Ped.* marking is present under the bass staff. Trills are marked with a wavy line and a number (243).

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *pp* dynamic marking. Bass staff has a *f* dynamic marking. Fingering numbers 5, 2, 1, 3, 5, 2 are present. *l. Ped.* marking is present under the bass staff. Trills are marked with a wavy line and a number (243).

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *pp* dynamic marking. Bass staff has a *ppp* dynamic marking. Fingering numbers 4, 2, 3, 2 are present. *ritard. e dim.* marking is present. *a tempo* marking is present. *l. Ped.* marking is present under the bass staff. Trills are marked with a wavy line and a number (243).

Lindegger Ländler

Armin Knab

(M. M. $\text{♩} = 53$)

The musical score for "Lindegger Ländler" is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of 53 beats per minute. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a repeat sign. The third system features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth system returns to piano (*p*) dynamics. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

MUSIKERZIEHUNG · MUSIKSTUDENT

Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

HANS P. RICHTER

Rundfunk und Bildung

Hörgewohnheiten als Spiegel der Programmentwicklung

Eine junge Großstädterin bemerkte bei einem Interview: „Wenn mein Apparat acht Tage in Reparatur ist, bin ich krank.“

Ein dreizehnjähriger Dorfschüler erzählt in seinem Aufsatz über das Radio: „Wir hören dreimal in der Woche Hörspiele, manche sind sehr schön, es gibt auch welche, die nicht schön sind, da schaltet mein Vater gleich auf einen anderen Sender um, wo Musik ist.“

Eine Frau aus dem Volke schreibt in einem Gedicht an ihren Heimatsender:

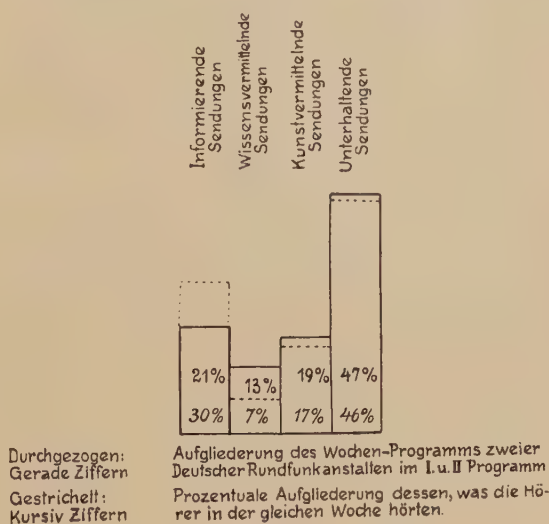
„Der Radio ist mein Telefon,
Das weißt Du ganz genau,
Drum sag ihm alles, was Du kannst,
Für Deine kleine Frau.“

Drei kleine Zitate aus einer großen Zahl verdeutlichen das, was der Rundfunk mehr oder minder stark weitesten Kreisen der Bevölkerung bedeutet. Für eine Institution, die eine solche Bedeutung hat, ist es notwendig, sich mit ihren Hörern näher zu befassen. Diese Aufgabe fällt der Hörerforschung zu. Sie analysiert Hörerbriefe und bedient sich anderer, zuverlässigerer Methoden, um Aufschluß über die Hörer zu gewinnen. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen bilden teilweise die Grundlage der Programmgestaltung des Rundfunks. Die folgenden Seiten sollen zeigen, wie sich in diesen Ergebnissen nicht nur ein Augenblicksfeld findet, sondern die ganze Entwicklung des Rundfunks widerspiegelt.

Der Rundfunk begann als Instrument der Nachrichtenübermittlung. Das war im Jahre 1920. Die Gründe für diese Beschränkung lagen vorwiegend bei der mangelhaften technischen Qualität der übermittelten Sendungen. Für die Verbreitung von Wirtschaftsnachrichten mochte sie noch angehen, denn diese verloren nichts von ihrem aktuellen Wert durch eine verzerrte Wiedergabe, während die Darbietung musikalischer Sendungen doch stark litt.

Hans Bredow, der Schöpfer des deutschen Rundfunks, hatte zwar den Rundfunk von Anbeginn als „Rundfunk für alle“ konzipiert, aber diese Entwicklung setzte erst 1923 ein. Seit dieser Zeit wird das Übergewicht der unterhaltenden Seite immer stärker. Die belehrende und bildende Funktion, die neben der informierenden in den Anfangsjahren eine wichtige Rolle gespielt haben, mußten ihre Zeitanteile am Gesamtprogramm laufend zugunsten der unterhaltenden Funktion verringern. Die Sorge um die Rentabilität des Rundfunks und sein Mißbrauch als politisches Sprachrohr haben zu dieser Überbetonung der unterhaltenden Seite geführt.

Skizze 1 zeigt die prozentuale Aufgliederung des Wochenprogramms zweier deutscher Rundfunkanstalten nach den vier Funktionen: Information — Wissensvermittlung — Kunstvermittlung — Unterhaltung.

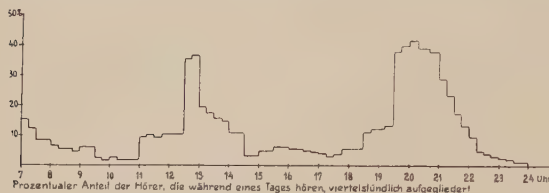


Skizze 1

Unter die Gruppe informierender Sendungen fallen beispielsweise Nachrichten und Kommentare. Als wissensvermittelnde Sendungen gelten unter anderem Schulfunk und Hörfolgen. Sinfonische und kammermusikalische Darbietungen fallen in die Gruppe kunstvermittelnder Sendungen, und Operette und Unterhaltungsmusik sind als unterhaltende Sendungen zusammengefaßt. Die punktierten Linien beweisen, daß sich das Verhalten der Hörer nicht der vorgegebenen Aufgliederung anpaßt. Das Interesse an den informierenden Sendungen ist weit stärker betont, und in den drei anderen Sparten bleibt das Hörbedürfnis hinter dem angebotenen Programm zurück.

Wenn man von der Überlegung ausgeht, daß der Rundfunk und sein Programm nicht ein Produkt der Hörgewohnheit ist, sondern umgekehrt, liegt der Verdacht nahe, daß hier ein wenig zuviel getan worden ist. Sobald der Rundfunk gezwungen war, den Hörer an sich zu ziehen, sei es, um seine Gebühren zu bekommen oder um sein Ohr für die Aufnahme politischer Nachrichten zu gewinnen, mußte er dem Hörer

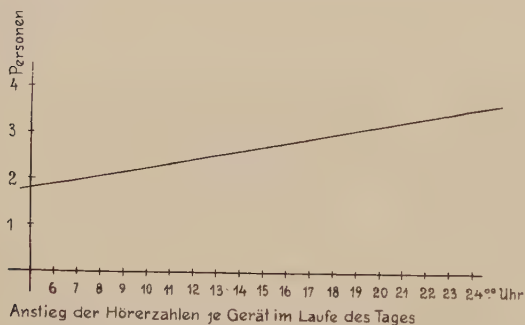
zu gefallen suchen. Dies konnte er nur durch Herabsetzung der Ansprüche, die er an den Hörer stellte. Der Rundfunk „bildet“ aber auch — im Sinne der Menschenformung —, wenn er dies nicht unmittelbar beabsichtigt. Die Überbetonung der Unterhaltungsfunktion hat den Hörer zu einem Unterhaltungshörer geformt. Unterhaltung und Information bestimmen das Hörverhalten der Rundfunkhörer.



Skizze 2

Skizze 2, die Kurve der Hörzeiten für einen ganzen Tag, wurde aus einem Wochendurchschnitt errechnet. Die Spitzen der aktiven Hörbeteiligung liegen bei den Nachrichtensendungen und Unterhaltungssendungen, während die bildenden und belehrenden Sendungen fast ausschließlich in den Kurventälern liegen. Die Kurve stammt aus einem Winterhalbjahr. Daraus ist das stark abbröckelnde Interesse an unterhaltenden Sendungen nach 21.00 Uhr zu verstehen.

Der Kurvenverlauf ist keineswegs in dem Maße durch den Tagesablauf der Hörer bestimmt, wie man annimmt. Für Tagesbeginn und -ende trifft das wohl zu. Aber bei einer Untersuchung, wieviel Hörer sich jeweils am Apparat befinden, ergibt sich folgende Abhängigkeit:

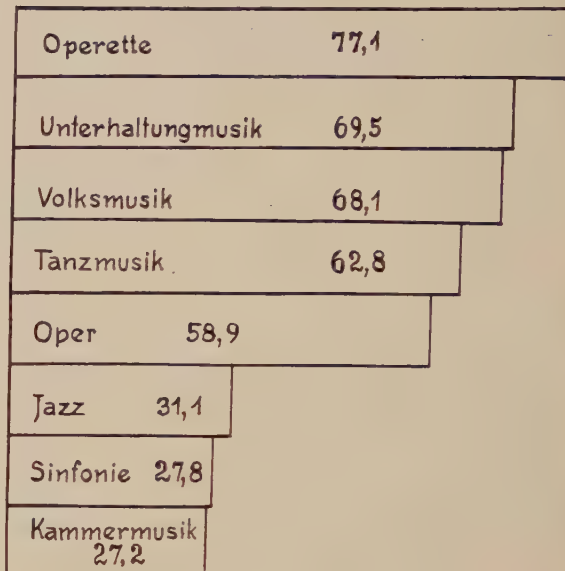


Skizze 3

Die Hörerzahl je Empfangsgerät steigt also im Laufe des Tages gleichmäßig an. Damit wäre der gleiche Anstieg für die Hörkurve zu erwarten. Dort zeigen sich aber in den Nachmittagsstunden starke Schwankungen, die nur durch den Charakter des jeweiligen Programms zu verstehen sind.

Die hohe Einschätzung des unterhaltenden Programms läßt sich auch auf einem anderen Wege nachweisen. Für den Bezirk der Kölner Altstadt wurde ein repräsentativer Querschnitt der Bevölkerung befragt, welche Bewertung sie einer Reihe von Sendungsarten nach ihrem persönlichen Geschmack geben würden. Für die musikalischen Sendungsarten ist diese Einschätzung in Skizze 4 wiedergegeben. Für die Sendungsarten wurde ein Wert errechnet, der zwischen 100 und 0 lag. 100 steht für die höchste Einschätzung, 0 für die niedrigste. Die Stichprobe ist nicht einseitig ausgewählt,

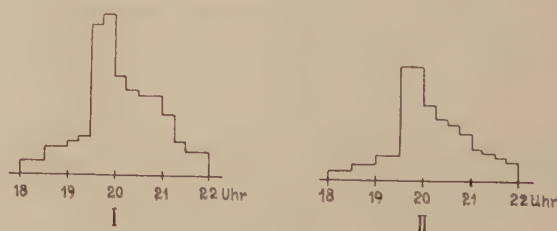
zu ihr gehörten sowohl Großindustrielle mit Weltruf wie auch Arbeitslose, die in Trümmern wohnten.



Skizze 4

Durch die Treppe der Skizze geht ein Bruch. Er liegt zwischen Oper und Jazz. Demnach rechnet die Oper noch zu den unterhaltenden Darbietungen. Bei der Vielfalt der Möglichkeiten, die sich unter den Titel Oper fassen lassen, braucht dieses Ergebnis nicht unglaublich zu sein. Jazz, Sinfonie und Kammermusik finden sich in der abgeschlagenen Gruppe; der Jazz, weil er neu und fremd ist, die beiden anderen Arten, weil sie Ansprüche an den Hörer stellen.

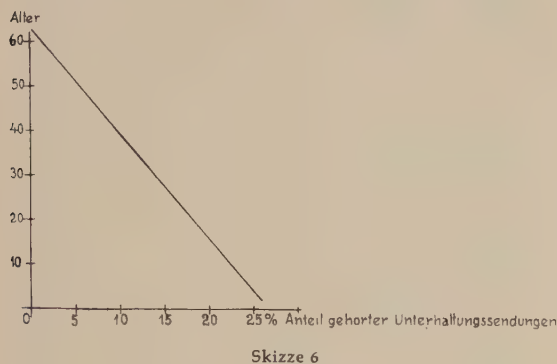
Wie gern der Hörer den Weg der geringsten Anstrengung beschreitet, zeigt auch Skizze 5. Hier sind die gleichen Abendstunden zweier Tage einander gegenübergestellt. I brachte ein Unterhaltungsprogramm, das die Hörer enttäuschte; von II wußte man dagegen bereits vorher, daß eine sinfonische Übertragung kommen würde. Die Folge war, daß man am zweiten Abend bereits zu den Nachrichten auf den Nachbarsender übergang, den man nachher weiterhörte. Wer das versäumt hatte, schaltete, bald nachdem die Sendung begonnen hatte, um oder ab. Der erste Abend enttäuschte und verlor auch schnell Hörer, aber nicht so schnell, wie der zweite Abend, der sie zum großen Teil erst gar nicht bekam.



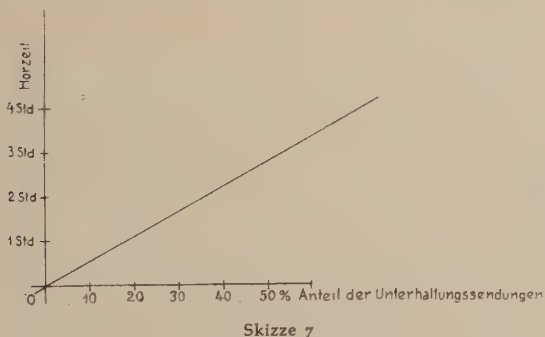
Skizze 5

Die Wandlung des Rundfunkprogramms zeigt sich aber noch deutlicher beim Vergleich des Verhaltens einzelner Hörergruppen. Eine solche bilden beispielsweise die alten Leute. In der konservativen Einstellung

des Alters werden erworbene Haltungen lange beibehalten und Veränderungen nur widerwillig angenommen. So hat das Alter auch die Hinwendung des Rundfunks zur Unterhaltung nicht in dem Maße mitvollzogen wie die Jugend, die zum Teil schon in die neue Auffassung hineingewachsen ist. Skizze 6 macht dies deutlich.

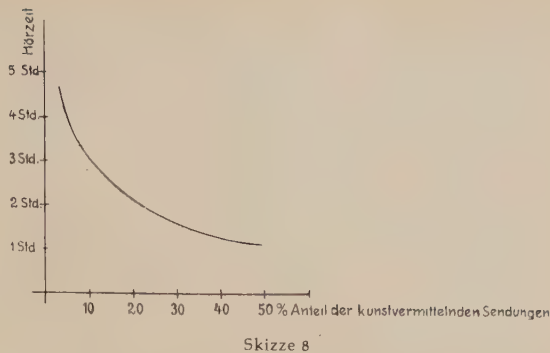


Hier zeichnet sich klar eine ausgesprochene Unterhaltungsfeindlichkeit des Alters ab. Die Darstellung beruht nicht auf Äußerungen, sondern auf dem tatsächlichen Hörverhalten der Hörer. Je älter die Personen sind, desto weniger hören sie anteilmäßig Unterhaltungssendungen. Alte Leute hören überhaupt im allgemeinen weniger, obgleich man annehmen sollte, daß sie mehr Zeit zur Verfügung haben, da Arbeit und Kindersorgen sie nicht mehr so stark belasten. In der ersten Zeit des Rundfunks gab es keine so lange Sendezeit wie heute. Das Hören über Kopfhörer erschwerte zudem die längere Teilnahme an den Darbietungen, ganz abgesehen von der nervlichen Belastung durch die geringere Übermittlungsqualität. Der Rundfunk war etwas Besonderes und wurde auch nur mäßig genossen. Diese Haltung haben die alten Menschen noch beibehalten. Die jüngeren hören mehr. Sie wenden sich aber auch mehr den Unterhaltungssendungen zu. Skizze 7 zeigt das ganz deutlich.



Mit der Zunahme an durchschnittlicher täglicher Hörzeit nimmt auch der prozentuale Anteil der gehörten Unterhaltungssendungen am gesamten gehörten Programm zu. Wer viel hört, hört viel Unterhaltung. Die Zunahme an Sendezeit beim Rundfunk geht mit der Zunahme an Hörzeit beim Hörer Hand in Hand. Die gleiche Entwicklung wird der Interessierte zur Zeit beim Fernsehen feststellen können.

Aber diese Abhängigkeit besitzt noch eine andere Seite, die bedenklich stimmen muß. Die Kurve der Skizze 8 verläuft zu der Linie in Skizze 7 gegensinnig.



Hier wird die Hörzeit zum prozentualen Anteil an kunstvermittelnden Sendungen in Beziehung gesetzt. Wer viel hört, hört wenig kunstvermittelnde Sendungen. Demnach ist das Interesse der älteren Menschen, die den Rundfunk noch von seinen Anfängen her kennen, an Sendungen kunstvermittelnder Art größer. Sie haben auch hier die Wendung zum Unterhaltungsfunk nicht mit vollzogen.

Einige Kurven und Linien haben uns die Bedeutung des Rundfunks als Bildungsmittel — und damit als Führungsmittel — erkennen lassen. Sie sollten den Verantwortlichen einiges zu denken geben. Wir haben jetzt 30 Jahre Rundfunk. Werden die folgenden Jahre die Programmentwicklung und die Bildung des Hörers weiter in dieser Richtung vorantreiben? Der Versuch einer Bildung der Massen muß scheitern, wenn die Massen über den Ablauf des Bildungsprozesses zu bestimmen haben. Eine Bildung der Massen ist aber notwendig, damit unsere Gesellschaft geistig den Anforderungen gewachsen ist, die unsere Zeit an sie stellt. Der Rundfunk hat aber in der Zeit seines Bestehens die Hörer einem „Bildungsprozeß“ unterzogen, der von den kulturellen Gütern, die wir brauchen, hinwegführt.

Unsere Stimme dem musikalischen Kulturfilm!

Es gab einmal eine Zeit, in der der deutsche Kulturfilm Weltgeltung besaß. Die Anerkennung verdiente er sich durch die Zusammenarbeit der deutschen Gelehrtschaft mit der Filmproduktion. Heute indessen sind Kulturfilmhersteller fast nie in der Lage, aus dem allgemein geltenden Festpreis von 10 000 DM auch nur annähernd ihre Unkosten zu decken. Gewiß fehlt es nicht an Zuschüssen. Kultusministerien der Länder helfen, und Industrien springen bei der Finanzierung ein. Trotzdem reicht es nicht aus, um die Mittel zu schaffen, welche die freie Planung und die Realisierung der Ziele sichern.

In dieser Situation wird man einen Schritt begrüßen, zu dem sich die Filmtheaterbesitzer von Nordrhein-Westfalen entschlossen haben. Sie werden jährlich zwei Kulturfilme, die das größte

Interesse und die stärkste Anerkennung finden, mit Preisen von 5000 und 3000 DM auszeichnen.

Das größte Interesse und die stärkste Anerkennung — wie will man dafür den Maßstab finden? Wer wird darüber entscheiden?

Aus Vertretern der Filmtheaterbesitzer, der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten und Vertretern des Kultusministeriums von Nordrhein-Westfalen wird ein möglichst kleines Gremium gebildet werden. Maßgeblich entscheidend aber wird der Kinobesucher selbst sein, denn das Gremium wird einen Fragebogen ausarbeiten und ihn an diejenigen im Publikum verteilen lassen, die bereit sind, ihn auszufüllen. Es werden also alle erreicht, denen es um die Sache selbst geht.

Was so sympathisch berührt, ist der Entschluß der Filmtheaterbesitzer Nordrhein-Westfalens. Gewiß, finanziell sind die Preise keine nennenswerte Hilfe. Aber sie sind eine Geste, ein Dokument des guten Willens und der Bereitschaft. Nur so ist es möglich, die Öffentlichkeit, ein Gremium der Bereiten, aufzurufen und einzuschalten und an die Mitarbeit der Kinobesucher zu appellieren.

Der Schritt veranlaßt uns, eine Lieblingsidee wieder zur Sprache zu bringen: den musikalischen Kulturfilm. Für das Mozart-Jahr hatte man versäumt zu realisieren, was wir vorgeschlagen hatten. Der Mozart-Dokumentarfilm wurde nicht gedreht.

Man hätte dem sicheren Geschäft der Spielfilme mit Mozart als dem Haupthelden den Boden allein überlassen. Die verpflichtende Gelegenheit wurde verpaßt.

Wer sind die verantwortlichen Stellen, die hier versagt haben? Die Repräsentanten der musikalischen Kultur ganz Europas, die UNESCO, nicht ausgenommen. Nun — sie haben zwei Jahre Zeit, die Vorbereitungen für eine neue Chance zu treffen. Sie bietet sich im Händel-Jahr 1959. Der zweihundertste Todestag Händels ist der Anlaß für das gesamte Deutschland, für Italien und vor allem auch England, mit einem Händel-Dokumentarfilm hervorzutreten, der ein Team-Work der Künstler, Musik- und Kulturhistoriker und der Filmproduzenten zu sein hätte. Die historischen Stationen des Lebens Händels sind im Film zu zeigen und die künstlerischen Etappen seines Werdens und Schaffens an Hand der historischen Dokumente und Bildzeugnisse zu photographieren. Dazu Händels Musik — nicht als Untermalung, sondern als Mittelpunkt. Eine große Aufgabe. An ihr sollten die großen Kulturnationen Europas erweisen, daß sie würdig sind, das Erbe Händels zu besitzen. Davon sind wir überzeugt: lebte heute noch ein Friedrich Chrysander — er brächte den Idealismus und die Energie auf, das Händel-Filmwerk zu schaffen.

Karl H. Wörner

TORE TORLIND

Musikerziehung in Schweden

Die Schuljugend von heute zu erziehen, gehört nicht zu den leichtesten Aufgaben. Viele Pädagogen — nicht nur in Schweden — können dies bezeugen. Außerhalb des Bereichs der Schulen gibt es so viele Faktoren, die dazu beitragen, das wieder niederzureißen, was in den Schulen durch pflichtbewußte Lehrer aufgebaut wird: Schundliteratur, geschmacklose Filme, wertlose Bühnenstücke, anrüchige Tanzlokale.

Wie verhält es sich mit der Einstellung unserer Schuljugend zur Musik? Ist es nötig, daß sie zum Ausüben und Hören guter Musik erzogen wird, oder liebt sie diese ohne weiteres und mit ungeteiltem Interesse? Gibt es auch hier Gefahren? Leider ja — wenigstens in unserem Land, und es ist ja vor allem Schweden, von dem ich in diesem Artikel berichten soll.

Was wird in unseren schwedischen Schulen getan, um die Schüler dazu zu erziehen, für Musik Interesse zu gewinnen, und wie ist der Musikunterricht in den schwedischen Schulen geordnet?

Zunächst etwas über die verschiedenen Schulen und Schulformen, die es hier gibt. Zuerst haben wir die Volksschule, in der das Kind seinen Schulbesuch mit sieben Jahren beginnt. Nach acht Jahren ist die Volksschule abgeschlossen und das Kind hat seine Schulpflicht erfüllt. Will ein Volksschüler dagegen zu einer höheren Schule übergehen — auf Schwedisch „läroverk“, etwa der Oberschule oder dem Gymnasium

entsprechend —, kann dies nach dem vierten Volksschuljahr geschehen. Das „läroverk“ ist eine staatliche Schule, die nach acht Jahren zum Abitur („studentexamen“) führt. Man kann aber auch ein sog. „real-examen“ (etwa mittlere Reife) ablegen, wobei die Studien schon nach fünf Jahren abgeschlossen werden. Einige „läroverk“ sind nur für Knaben vorgesehen, andere nur für Mädchen, und wieder andere für Knaben und Mädchen zusammen. Die größten Oberschulen („läroverk“) haben etwa 1200 bis 1300 Schüler. Dann gibt es selbständige Realschulen, die also nicht in die Oberschulen eingebaut sind, die aber auch zum Real-examen führen. Andere staatliche Schulen sind die Seminare, die Ausbildungsstätten für werdende Volksschullehrer mit einer Ausbildungszeit von vier Jahren. Von Gemeindeschulen mögen die Volkshochschulen genannt werden, die hauptsächlich für die Jugend auf dem Lande bestimmt sind, die ihre Volksschulkenntnisse erweitern wollen. Dort werden auch gewisse Spezialkurse gehalten, die den Schülern in ihrer landwirtschaftlichen Arbeit förderlich sind. In manchen Städten gibt es außerdem sogenannte kommunale Mädchenschulen; Volksschüler der vierten Klasse können dort Aufnahme finden. Nach vollendeter siebenjähriger Schulzeit erhält man die sogenannte Normalschulkompetenz. Natürlich kommen dazu noch verschiedene Berufsschulen für die Jugend, die sich fürs Erwerbsleben weiterbilden will. Außer allen diesen



Prof. Fritz Jöde

feiert am 2. August seinen 70. Geburtstag.

staatlichen und kommunalen Schulen verfügt unser Land über eine große Anzahl privater Volks- wie höherer Schulen, die zu den gleichen Examen hinführen wie die übrigen. Sie werden teils durch gewisse staatliche Beihilfen finanziert, teils durch ziemlich hohe Schulgelder, für die die Eltern der Schüler aufkommen müssen. Wenn wir dann zu den Schulen auch noch die Hochschulen und Universitäten zählen, wären für Schweden die meisten Schulformen erwähnt. In allen diesen Schulen — mit Ausnahme der Berufsschulen — wird Musikunterricht erteilt oder wird Musik in irgendeiner Form gepflegt. Im übrigen mag erwähnt werden, daß das schwedische Schulwesen z. Z. eine ziemlich große Wandlung durchmacht: die sogenannte Einheitsschule wird eingeführt, was sicher mit sich bringen wird, daß der Musikunterricht in Volks- wie Oberschule nach anderen Lehrplänen als bisher vor sich gehen wird.

Wer ist nun berechtigt, in den schwedischen Schulen Musikunterricht zu erteilen? Um als Musiklehrer in den staatlichen Schulen angestellt zu werden, ist ein Musiklehrerexamen erforderlich. Dieses wird an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm abgelegt. Um dort eintreten zu können, muß der Bewerber vorher einige Jahre ausführliche Studien in Gesang, Klavierspiel, Musik- und Harmonielehre wie Geigenspiel betreiben, und außerdem sein Gehör schulen, was ja oft nicht parallel mit den Fortschritten im Instrumentenspiel läuft. Weiter muß der Bewerber das Realexamen bestanden haben oder entsprechende Kenntnisse aufweisen. Es besteht jedoch hier die Absicht, die Forderungen zu erhöhen; darum wird man in nächster Zukunft das Abitur zum Eintritt in die Musiklehrerklasse der Musikhochschule verlangen. Nach bestandener Aufnahmeprüfung beginnt eine dreijährige Ausbildung in den obengenannten Fächern,

dazu noch in Pädagogik, Methodik, Musikgeschichte, Chor- und Orchesterleitung, Orgelspiel; dazu kommt ferner ein einjähriger praktischer Kursus an einer Schule, wobei die Musiklehrer-Aspiranten unter Aufsicht und Anleitung des Lehrers in Pädagogik an der Musikhochschule eine Schulklasse zu unterrichten haben. Nach vollendeten Studien werden Prüfungen in den einzelnen Fächern abgehalten. Wer diese Examen besteht, ist für den Schuldienst als Musiklehrer befähigt. Um eine Anstellung muß man sich bewerben; offene Stellen werden in Zeitungen ausgeschrieben. Die Bewerber reichen ihre Papiere ans Königliche Schulamt in Stockholm ein, das den verdienstvollsten ernennt.

Die kommunalen Schulen haben, wenigstens in den Städten, examinierte Musiklehrer, während kleinere Ortschaften und das Land sich mit Volksschullehrern oder einem Fachlehrer begnügen müssen, der Musik unterrichtet.

Nach welchem Plan wird nun der Musikunterricht betrieben und in welcher Weise?

Jede Schulform hat ihren bestimmten Lehrplan für Musik, der vom Königlichen Schulamt im Zusammenwirken mit seinen Sachverständigen ausgearbeitet ist. Nehmen wir beispielsweise das Lehrfach Musik an einer Oberschule, d. h. einer staatlichen Schule mit fünf Klassen in der Realschule und vier Klassen im Gymnasium. Das Lehrfach spaltet sich in drei große Zweige auf:

1. Tonbildung, Gehörübungen und Gesang;
2. Musikkunde oder Musikgeschichte;
3. Instrumentalmusik.

Ich zitiere aus den methodischen Anweisungen für Musik, die für den Musikunterricht in der Realschule erlassen worden sind:

„Der Musikunterricht soll in erster Linie dazu dienen, Gesang und Musik zu anregenden Faktoren im Leben des Schülers innerhalb und außerhalb der Schule zu machen... Wichtig ist auch, daß der Musiklehrer dahin arbeitet, daß die übrigen Lehrer der Schule, wo es geeignet ist, in ihrem Unterricht an die musikalischen Erfahrungen und an das musikalische Können der Schüler anknüpfen. Besondere Zusammenarbeit soll stattfinden mit den Lehrern in Religion betreffs Choralgesang, mit den Lehrern in Schwedisch teils wegen Stimm- und Sprachpflege, teils wegen Berührungspunkten von Literaturgeschichte und Musikstudium.“

Die Absicht ist also, daß Gesang und Musikausübung nicht nur in den Musikstunden stattfinden sollen, sondern auch in anderen Stunden, nachdem die Lieder im Musikunterricht vorbereitet worden sind. Weiterhin wird großes Gewicht darauf gelegt, daß die allermeisten Schüler — auch die, welche keine Singstimme haben und die nicht aktiv Musik ausüben — am Unterricht teilnehmen, weil der Musikunterricht viel Allgemeinbildendes enthält. Auf diese Weise kommt jeder Schüler mehr oder weniger in Berührung mit der Musik und gewinnt ein gewisses Können.

Die *Tonbildungsübungen* zielen dahin, dem Schüler einen freien und natürlichen Ton beizubringen. Dabei werden besonders solche Übungen gewählt, die die sogenannte Kopfstimme hervorbringen. „Zu den hauptsächlichsten Aufgaben der Realschule gehört die Übung des Gehörs und das Notenlesen. Neue Lieder werden gewöhnlich nach Noten eingeübt, und das Musikhören soll mit Notenlesen auf die Weise kombiniert werden, daß die Schüler, während sie zuhören, das entsprechende Notenbild an der Tafel oder auf einem fertigen Notendruck zu sehen bekommen“, heißt es weiter in der methodischen Anweisung. Was das rein theoretische Erlernen von Noten, Tonleitern usw. betrifft, so ist uns keine bestimmte Methode vorgeschrieben. Jeder Musiklehrer hat die Freiheit, sich gerade des Verfahrens zu bedienen, das ihm am

besten dünkt. Viele sind Anhänger der sogenannten Tonika=do-Methode, die wohl den meisten Musikpädagogischen bekannt ist. Andere benutzen Dalcroze, und wieder eine andere Gruppe bleibt den alphabetischen Notennamen (c, d, e, f usw.) treu. Das Singen selbst ist in der Realschule sowohl unisono wie mehrstimmig. Für Chorgesang werden die Schüler der zweiten und dritten Klasse obligatorisch herangezogen. Für die übrigen Klassen der Realschule ist das Chorsingen freiwillig.

Der andere Zweig des Musikunterrichts ist *Musikgeschichte*, die in den Abgangsklassen der Realschule gelehrt wird, jedoch nicht unbedingt in chronologischer Ordnung. Statt dessen fängt man gern mit der romantischen Epoche an (Schubert, Schumann, Mendelssohn u. a.). Danach folgt meist die nationale Musik in verschiedenen Ländern, dann der Impressionismus und die Musik unserer Tage. Die Musik des Barocks und der älteren Zeit wird relativ spät behandelt. Großen Wert legt man auf das Hören von Musik, das oft in der beliebten Form des sogenannten Fragesports betrieben wird. Die Schüler werden in zwei Gruppen aufgeteilt, kurze Abschnitte aus verschiedenen Werken werden gespielt, die es zu identifizieren gilt. Die Antworten werden nach Punkten bewertet, und die beiden Gruppen wetteifern miteinander, wer die höchste Punktzahl erreicht. Oft kann der Lehrer eine erstaunlich große Kenntnis von Werken der verschiedenen Komponisten bei den Schülern feststellen. Ab und zu haben die Schüler in einem Vortrag vor der Klasse einen bestimmten Komponisten oder einen bestimmten Zeitabschnitt aus der Musikgeschichte zu behandeln.

Der bisher angeführte Musikunterricht ist im Stundenplan festgelegt. Der dritte Zweig, die *Instrumentalmusik*, steht dagegen ganz und gar außerhalb des Stundenplans. Sie wird nach Schulschluß ausgeübt oder zu schulfreien Zeiten. Der Unterricht wird teils individuell, teils in Form von Gruppen (Orchester) durchgeführt, er ist kostenlos in Klavier, Orgel, allen Streich- und Blasinstrumenten sowie Schlagwerk. Um zu beleuchten, wie das Ganze funktioniert, möchte ich meine eigene Schule als Beispiel anführen. Sie ist eine der größten Oberschulen Groß-Stockholms, mit 1200 Schülern. Wir sind nicht weniger als vier Musiklehrer. Zwei von uns besorgen den stundenplanmäßigen Musikunterricht, und die beiden übrigen sind für den Unterricht in Instrumentalmusik angestellt, wobei der eine Pädagoge eine Spezialausbildung für Streichinstrumente und der andere für Blasinstrumente hat. Ich selbst betreue außerdem den Unterricht in Orgel und Klavier. Die Schule hat von der Stadt und teilweise auch vom Staat große Summen zum Kauf von Instrumenten erhalten. Viele Schüler können es sich nicht leisten, eigene Instrumente zu kaufen. Eine gewisse Anzahl Stunden sind jeder Schule für Instrumentalmusik „zugeteilt“, immer im Verhältnis zur Größe der Schule. Für die Schüler ist der Unterricht, wie gesagt, kostenfrei, und die unterrichtenden Lehrer werden von der Schule bezahlt. Jeden Herbst werden neue Schüler angenommen. Sie müssen eine Aufnahmeprüfung ablegen, denn es gibt übergenug Bewerber. Dann bekommen sie ihre individuelle Unterweisung und nach einiger Zeit werden sie Mitglieder eines Orchesters der Schule (Streich- oder Blasorchester). Es mag noch hinzugefügt werden, daß die Schule auch eine sehr gute Orgel mit 25 Stimmen besitzt (zwei Manuale und Pedal). Solche Orgeln werden heute für jede größere Schule gebaut, vor allem für die Oberschulen.

Nichts, glaube ich, ist von größerem erzieherischem Wert als gerade diese Instrumentalmusik. Vor allem ist das Zusammenspiel anregend, insbesondere, wenn sich mitunter die Gelegenheit bietet, einmal öffentlich zu spielen. Doch arbeiten auch viele Schulen unter ungünstigeren Verhältnissen.

Der Musikunterricht des Gymnasiums kann als eine Fortsetzung der Realschule angesehen werden. In den vier Jahren bis zum Abitur erhält der Schüler einen Einblick in akustisch-musikalische Probleme. Weiter werden die Elemente der musikalischen Formenlehre durchgegangen und eine gedrängte Darstellung der Musikgeschichte im Zusammenhang mit Musik hören und Singen durchgenommen. (Hier muß bemerkt werden, daß diejenigen, die ihren Schulgang im Gymnasium fortsetzen, nicht die Abgangsklasse — die Klasse fünf — der Realschule besuchen, sondern von der vierten Klasse ins Gymnasium übergehen.) Man widmet auch gewissen Epochen der Musikgeschichte ein eingehenderes Studium, stets in Verbindung mit Musikhören. Man spricht über Tonbildung und Sprachpflege. Selbstverständlich besitzt das Gymnasium einen Chor; hier und da besteht sogar ein freiwilliger Chor, in dem die speziell sanglich Interessierten und Stimmbegabtesten teilnehmen.

Damit der Musikunterricht gute Ergebnisse erzielt, ist die Schule mit vielen Hilfsmitteln ausgerüstet. Dazu gehören in erster Linie Liederbücher verschiedener Art, die gewöhnlich von der Schule gekauft und in den Musikstunden an die Schüler verteilt werden. Weiter gibt es Bildtafeln und Musikinstrumente. Für den Unterricht in Musikgeschichte in der Abgangsklasse der Realschule und fürs Gymnasium haben wir einen Plattenspieler mit dazugehörigen Grammophonplatten, die jedes Jahr ergänzt werden. Die Absicht der Schule ist, nach und nach über eine reichhaltige Discothek zu verfügen. Das vorhandene Aufnahmegerät, das sogenannte Magnetofon, ist von großer erzieherischer Bedeutung, wenn es gilt, den Schüler die eigenen Fehler hören zu lassen. Viele Schulen in unserem Land können diese Ausrüstung für den Musikunterricht aufweisen. Wir Musiklehrer sind jedoch mit der jetzigen Ordnung nicht ganz zufrieden. Zu wenig Stunden sind für Musik vorgesehen. So ist beispielsweise der Musikunterricht freiwillig für Schüler des zweiten und dritten Gymnasienjahres, was schon zu einer starken Opposition der Lehrerschaft geführt hat. Wir erwarten in diesem Punkte eine Änderung. Ebenso sehen wir höchst mißbilligend den Umstand, daß den Kindern im vierten Jahr der Realschule der Musikunterricht ganz und gar auf dem Stundenplan fehlt.

Ihre erworbenen Fertigkeiten zeigen die Schüler auch öffentlich zu verschiedenen Gelegenheiten. So ist es an unseren Schulen üblich, daß sich sämtliche Schüler der Schule jeden Morgen zu einer kleinen Andacht von 15 Minuten vor Beginn der Arbeit sammeln. In der Regel wird diese Morgenandacht einmal in der Woche mit einer musikalischen Morgenfeier vertauscht, wobei die Schüler mit Gesang oder Spiel mitwirken. Weiter treten sie bei Festen, Unterhaltungen, Konzerten verschiedener Art auf. Am Ende jedes Schuljahres wird auch eine sogenannte Musikvorführung veranstaltet, zu der Eltern und Bekannte eingeladen werden. Viele Schulchöre singen im Rundfunk. All diese öffentlichen Veranstaltungen sind erzieherisch von großer Bedeutung und regen zu fortgesetzter Arbeit und Weiterbildung an.

Was ist zur Musikerziehung außerhalb der Schule zu sagen? Wenn ich da zunächst von Stockholm erzählen darf, möchte ich die sogenannten Schulkonzerte des Stockholmer Konzertvereins hervorheben. Im Konzerthaus werden jedes Jahr zehn Schulkonzerte gegeben, die sich aufs ganze Schuljahr verteilen. Die Schuljugend der Stadt und ihrer Vororte hat hier Gelegenheit, ohne große finanzielle Auslagen klassische und neuere Musik zu hören, ausgeführt von den Stockholmer Philharmonikern unter Mitwirkung von einheimischen und ausländischen Solisten und Dirigenten. Dabei werden auch die aufgeführten Musikwerke kommentiert. Das Interesse für diese Konzerte ist so gewachsen, daß man ihre Zahl nunmehr jedesmal verdoppeln muß. Die Konzerte finden sonnabends um

15 Uhr und 16.45 Uhr statt. Etwa 4000 Jugendliche kommen an diesen Sonntagen zusammen. Hier lernen sie große Musik kennen.

Auch die Königliche Oper bietet der Schuljugend Vergünstigungen. Für einen geringen Preis darf sie im Parkett sitzen. Es werden keine speziellen Schulvorstellungen veranstaltet, sondern die Schüler besuchen die Abendvorstellungen mit Ausnahme von Erstaufführungen, Gastspielen u. a. Die Stockholmer Hochschule veranstaltet ebenfalls mehrere Vorträge und Aufführungen für die Jugend. Der Arbeiterbildungsverband (A.B.F.) sei hier hervorgehoben, der in Stadt und Land eine umfassende Tätigkeit ausübt, besonders wenn es gilt, die Jugend zum Orchesterspiel zu sammeln. Von privaten Abendmusikschulen möchte ich in Stockholm die sogenannte „borgarskola“ erwähnen, die einen Musikzweig umfaßt. Die Schule gehört der Stadt Stockholm und wird in ihrer Regie betrieben. Dieser Musikzweig ist ein vollständiges Konservatorium, an dem gegenwärtig nicht weniger als tausend Schüler studieren. Hier findet man hauptsächlich Jugendliche, die sich neben ihrer täglichen Arbeit in einer oder anderer Weise, vokal oder instrumental, auszubilden wünschen. Der Unterricht ist deshalb meistens auf die Abendstunden verlegt. Ursache zu dieser großen Schülerzahl sind in erster Linie die niedrigen Beiträge, die den Unterricht an diesem „Musikkonservatorium“ ermöglichen.

Schulkonzerte, ähnlich denen in Stockholm, werden selbstverständlich auch in den Orten durchgeführt, wo es Symphonieorchester gibt. Sehr häufig werden jetzt Musikzirkel gebildet. Ein Musiker, fähig, in Theorie und Instrumentalspiel zu unterrichten, wird von einer Stadt oder einer größeren Ortschaft angestellt. Ein bestimmtes Gebiet wird ihm zugewiesen, in dem er das allgemeine Musikinteresse wecken und steigern soll. Er soll die Jugend in Musikkreisen sammeln und kleine Spielkreise für Kammermusik gründen. Hierbei sind schon großartige Ergebnisse erzielt worden, manche kleinere Ortschaften sind auf diese Weise zu Kulturstätten geworden.

Auch der Rundfunk wirkt mit im Dienste der Musikerziehung. Viele Programme werden jede Woche speziell als Schulfunk gesendet, z. B. Singstunden, besondere Konzerte für die Schuljugend.

Auf viele Arten versuchen wir also in Schweden, die Jugend anzusprechen, um sie für gute und wertvolle Musik zu interessieren. Musikerzieher zu sein, innerhalb und außerhalb der Schule, ist eine herrliche Aufgabe. Jeder Pädagoge versucht, die besten Methoden zu finden, um so weit wie möglich auf diesem Weg voranzukommen.

Zum 10. Todestag Ludwig Webers

Den Musikern, die Ludwig Weber noch persönlich gekannt haben, hat der 10. Jahrestag seines Todes am 30. Juni erneut ins Bewußtsein gerufen, was die Musik an ihm verloren hat.

Eine der leitenden Ideen seines künstlerischen Wollens war eine neue Art von Gesamtkunstwerk, ein Zusammenwirken der Ausdruckskünste Spiel, Musik, Tanz und Sprechen, in einem Sinn, der jeder der Komponenten ihre eigene Bedingtheit wahrte und sie doch zu einer höheren Einheit zusammenführte. Aus diesen Vorstellungen ist damals (durch den künstlerisch gleichstrebenden Freund Rudolf Schulz-Dornburg) als eine äußere Verwirklichung die Folkwangschule in Essen hervorgegangen (1927). Sie vereinigte nicht nur die Ausdruckskünste unter einem Dach, sondern brachte sie in der Ausbildung der Studie-



Prof. Karl Höller

Der Präsident der Staatlichen Hochschule für Musik in München wird am 25. Juli 50 Jahre alt.

renden der verschiedenen Kunstzweige zu fruchtbarer Wechselwirkung.

Ludwig Weber hat den Gedanken in einem einzigartigen Kunstwerk gestaltet, im „Christgeburtspiel“, das noch heute überall, wo es zu sinnemäßiger Ausführung kommt, durch seine kunsttechnische Vollkommenheit und seine menschliche Tiefe ergreifend wirkt. Das Christgeburtspiel war das erste einer Reihe ähnlicher Spiele, die zwar geplant waren, aber nur teilweise skizziert wurden.

Eine zweite seiner Grundideen war die der Versöhnung von Laienkunst und Fachkunst. Schon damals sah er die Trennung, die zwischen beiden heraufkam und die uns heute erschreckend deutlich geworden ist. Er suchte die Überbrückung in seinen „Chorgemeinschaften“, umfangreichen Werken für Chor und Orchester, zu denen in einer großen Schlußsteigerung die Stimmen der Hörer mit dem zugrunde liegenden cantus firmus treten.

Eine monumentale Zusammenfassung aller seiner Ideen plante Weber in dem Bühnenspiel „Totentanz“, das ihn viele Jahre lang beschäftigte. Bühnengeschehen mit Schauspielern und Sängern, Tänzern, Sprechchöre, Singchöre und Orchester wirken darin zusammen. Der Text mit Regieanweisungen, Teile der Musik in Particelle und zahlreiche Musikskizzen sind hinterlassen.

Sein eigentlicher Ausgangspunkt war und blieb die Musik. Was er dem Fachmusiker zu sagen hatte, kann

man erkennen an der „Musik für Streicher“, dem „Blasquintett“, der „Musik für Orgel und Blechbläser“ und den „Tonsätzen für Klavier“. Sie lassen an spieltechnischer Schwierigkeit wie an kompositionstechnischer Komplikation keine Wünsche offen; sie sind von persönlichster Prägung und stehen ihrer Faktur nach zu ihrer Zeit mit in vorderster Linie. Eine Reihe von Chorsätzen mit und ohne Instrumente zeugt von der Schlichtheit und Innigkeit wie von der Kraft seines Ausdrucksvermögens.

Eine Anzahl von Werken ist noch unveröffentlicht. Weiter liegen umfangreiche Materialsammlungen aus seiner Unterrichtstätigkeit vor, umfassend alle Gebiete der Musiktheorie und Tonsatzlehre, ferner Tausende von Skizzen und Einfallsnotizen, teils kurz notiert, teils bruchstückhaft ausgeführt.

Warum ist bei der Unerschöpflichkeit seiner Einfälle und Gedanken nur verhältnismäßig wenig zur Vollendung gelangt? Seine Freunde haben es erst spät erfahren, erst, als es zu spät war. Eine nicht erkannte schwere Erkrankung hatte diese schöpferische Kraft langsam, aber zunehmend gelähmt und früh ein Leben ausgelöscht, das so reiche Früchte versprach.

Die Jugend, der Ludwig Weber so sehr zugeneigt war, hat ihm die Treue gehalten. Die „Festlichen Tage deutscher Jugend“, die in diesem Jahr in Münster i. W. (wo er lange gelebt hat) stattfinden, werden unter Leitung des Weber-Schülers Paul Folge einige seiner „Hymnen“, die soeben im Ichthys-Verlag in Stuttgart erstmalig erschienene „Innsbruck-Musik“ für Chor und Instrumente und die Chorgemeinschaft „Heilige Namen“ zur Aufführung bringen. H. E.

Musiklehrer trafen sich in Oberammergau

Man muß es dem Landesverband Bayerischer Tonkünstler lassen: seine Lehrgänge für Privatmusikerzieher, wie sie nun schon zum viertenmal nach Ostern in Oberammergau abgehalten wurden, werden von Jahr zu Jahr vielseitiger. Vor allem hat man aus den früher gewonnenen Erfahrungen gelernt und ist ständig bemüht, sie noch mehr als bisher auf die Erfordernisse der musikalischen Unterrichtspraxis abzustellen. Ganz ohne theoretische Unterweisungen geht es dabei naturgemäß nicht ab, doch wurden sie wohlweislich auf ein Mindestmaß beschränkt: wenn die Teilnehmer immer wieder ermahnt wurden, auch den Musikunterricht (gerade ihn!) den veränderten Zeitverhältnissen anzupassen und allen überflüssigen Wissensballast abzustreifen, wußten sie nur zu gut, weshalb.

So war es kaum verwunderlich, daß der diesjährige Lehrgang — gleich er nicht vielmehr einer Arbeitstagung? — ein lebhafteres Echo gefunden hatte als in den Vorjahren und auch von außerhalb Bayerns ansässigen Teilnehmern besucht war. Erst recht von weit her waren z. T. die Dozenten gekommen, die sich (wie dankbar vermerkt sei) wiederum uneigennützig zur Verfügung gestellt hatten — ausnahmslos anerkannte Fachleute auf ihrem Gebiet und darüber hinaus selbst zumeist als Betreuer unseres musikalischen Nachwuchses tätig. So konnte es nicht an wirklich wertvollen Fingerzeigen, Hinweisen und vielfach erprobten Ratschlägen fehlen, die jeder der Teilnehmer mit nach Hause nahm. Soweit die Zeit reichte, wurden überdies in angeregten Diskussionen so

manche Probleme und Fragen angeschnitten, die nachdenklich stimmen mochten. Der Gesprächsstoff riß jedenfalls nie ab, dafür sorgte schon die diesmal besonders erfreuliche Aufgeschlossenheit aller.

Anschaulicher ging es (das zeigte sich immer wieder) auch gewiß nicht! Mochte nun Dr. Hermann Pfrogner (Stuttgart) — dem man wieder ebenso scharfsinnige wie treffend formulierte Auslegungen von Begriffen wie Atonalität oder Elektronik verdankte — Musik der Primitiven behandeln oder sich für Schönberg einsetzen, Dr. Alfred Zehelein (München) Strawinskys „Musikalische Poetik“ deuten oder Prof. Dr. Erich Valentin (München) seinen ergötzlichen Streifzug durch vier Jahrhunderte europäischer Musik unternehmen: stets erläuterten klingende Beispiele auf Tonband oder Schallplatte das Gesagte. Aufschlußreiche Erkenntnisse übers Formgefühl des musikalischen Gehörs vermittelte auch Prof. Dr. Hans Sachsse (München), über rhythmische Erziehung und Improvisation sprach Prof. Käthe Volkhart (Stuttgart), während Prof. Wilh. Gebhardt (München) mit teilweise schon erstaunlich reifen Kompositionsversuchen von Kindern bekannt machte. Begeisterten Widerhall fand schließlich Prof. Fritz Jöde (Hamburg), als er mit launigem Temperament eine Lanze für die so vielgeschmähte Volksmusik und ihre Instrumente brach, die bei der musischen Erziehung von heute nicht länger außer acht gelassen werden dürften.

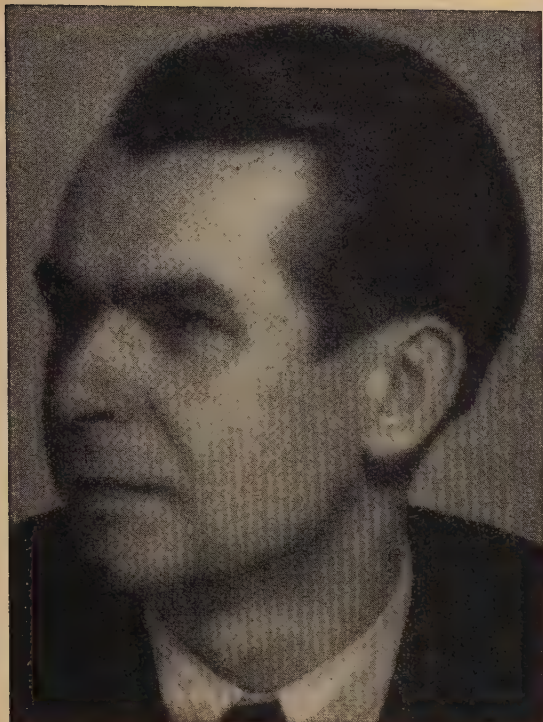
Sehr lebendig ging es jeden Vormittag bei den praktischen Unterweisungen am Instrument zu. Um Lilli Friedemann (Detmold) mit ihrer Geige, den Münchener Flötisten Hans-Jakob Seydel und vor allem Meister Friedrich Wührer — ohne Proben ihres reifen Könnens kamen sie gewöhnlich nicht davon — hatte sich zum Abschluß ein ganzer Spielkreis geschart, der sich nur ungern wieder auflöste. Dr. Wilhelm Dupont (Nürnberg) sprach kluge Einführungsworte zum Konzert auf den jüngst in den Hohner-Werken (Trossingen) entwickelten „Elektronien“, die — von einem Studio der Firma gespielt — einiges für sich haben mochten. Zum Ausklang versammelte man sich traditionsgemäß in der barocken Pfarrkirche, wo Domorganist Msgr. Prof. Heinrich Wismeyer (München) und die Chorvereinigung Oberammergau unter Leitung von Hermann Handerer aus dem reichen Schatz der Musica sacra früherer Jahrhunderte eine köstliche Auslese boten. Man ging auseinander in der Hoffnung, sich auch im kommenden Jahr wieder hier zu treffen.

Jürgen Völckers

Selbstverantwortlichkeit des Musikerziehers?

Unsere Gedanken, die wir im Juni-Heft der „NZ für Musik“ unter dem Titel „Armstrong — künstlerisch wertvoll?“ niederschrieben, sind Gegenstand lebhafter Meinungsäußerungen geworden, so daß wir auf das Thema noch einmal zurückkommen möchten.

Der Regierungsvertreter hatte vor Gericht geltend gemacht, im Konzert von Louis Armstrong trete eine „belebte Negerin“ auf, die auf der Bühne einen Spagat mache, und er legte aus diesem Grund ein Veto gegen das Prädikat „künstlerisch wertvoll“ ein. Nun wird man ihm allerdings nicht widersprechen können, denn das Auftreten dieser Negerin — ihre akrobatisch-tänzerischen Vorführungen sind im Programm ganz



Der bekannte Komponist und Pädagoge

Prof. Günther Bialas

wird am 19. Juli 50 Jahre alt.

sekundär — und ihre gesanglich solistischen Darbietungen haben mit der Leistung Armstrongs nichts zu tun. Ihre Mitwirkung ist eine Attitüde, nicht mehr, eine Einlage, auf die ein Jazz-Konzert nicht verzichten will. Denn Armstrong könnte es. Seine Leistung, sein Gesang, sein Trompetenspiel, sein Jazz-Stil, sein Ensemble sind bereits ein geschichtlicher Begriff. Und daß viele — auch Armstrong — von der Jazz-Musik die Prädikate „künstlerisch“ und „wertvoll“ verdienen, darüber gibt es bei vielen Musikern und Musikfreunden, nicht nur Jazz-Fans, schon lange keine Diskussion mehr.

Damit ist nicht gesagt, daß auch die Musikpädagogen dieses Urteil approbiert hätten. Vielmehr gehen die Meinungen hier noch weit auseinander. Allein diese Tatsache sollte für jeden Pädagogen ein Impuls sein, sich eine eigene Meinung zu bilden. Er kann es, wenn er sich aus der Fachliteratur über Jazz informiert und die Standardplatten studiert.

Kann er es wirklich? Hier gelangen wir an den Punkt, der zur Diskussion steht. Denn dieses Studium ist mit erheblichen Kosten verknüpft. Man muß sich zahlreiche Bücher beschaffen und sich die noch viel zahlreicheren Schallplatten kaufen, die „History of Jazz“ an der Spitze, die stilistisch repräsentativen Aufnahmen dann vor allem. Und will man eine der großen Kapellen selbst hören, dann bleibt eine Reise nach Berlin, Hamburg, Düsseldorf, Frankfurt oder München nicht erspart, denn nur diese Städte pflegen von den Großen ihres Faches, die aus Übersee kommen, berührt zu werden. Die Kapelle Edelhagen im Rundfunk zu hören, genügt nicht. Sie ist gewiß ein hervorragendes Ensemble. Aber keine Geschichte des Jazz wird sie verzeichnen.

Kurz gesagt: keinem Musikpädagogen können diese kostspieligen Aufwendungen zugemutet werden. Aber auch keiner Schule. Es genügt aber auch nicht, die belehrenden Vorträge eines Experten wie Berendt im Radio zu hören. Zum Urteil über Jazz gehörte, daß man das Fluidum kennt. Das Fluidum strahlt nur die Kapelle direkt aus. Und das Publikum, das zuhört und mitgeht.

Wir kommen darum wieder zu dem Schluß: die Spitzen unserer Erzieher müssen hier durch ihr Urteil autoritativ bestimmend sein. Man verlangt schließlich auch nicht von dem einzelnen Pädagogen, daß er das Lehrbuch für seinen Unterricht selbst schreibt, sondern gibt ihm die Lehrmittel in die Hand. W,

Aus der Dirigentenklasse von Prof. von der Nahmer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln wurden verpflichtet: Egon Josef Palmen als 1. Solorepetitor mit Dirigierverpflichtung an das Staatstheater in Bern, Helmut Wünnenberg als Studienleiter und Kapellmeister an das Stadttheater in Regensburg und Hans Homberger als Solorepetitor und Assistent des Generalmusikdirektors an die Städtischen Bühnen Krefeld-München-Gladbach.

Aus der Opernschule des Wiesbadener Konservatoriums bestanden die Leistungsprüfung für Sänger vor der Paritätischen Kommission der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen in Frankfurt/Main die Studierenden: Adolf Lessel (Gesangsausbildung Heinrich Schlüter), Karl Schneider (Ewald Böhmer) und Wilhelm Starck (Elfriede Meißner-Draeger).

Das Jugendmusikwerk Bremerhaven (Leitung Hans Linder) hat im zweiten Halbjahr seines Bestehens seine Schülerzahl wiederum erhöhen können. Für das Sommerhalbjahr 1957 liegen bis jetzt bereits über 300 Anmeldungen vor.

Für den in diesem Jahr vom 21. September bis 5. Oktober stattfindenden Internationalen Musikwettbewerb in Genf sind bisher über 1000 Anfragen und über 30 Anmeldungen aus neun Ländern eingegangen. Die Anmeldefrist läuft am 15. Juli ab.

Prof. Gerhard Hüsck (München) wurde als einziger deutscher Vertreter in die Jury des Internationalen Sängerwettbewerbes der Stiftung „s'Hertogenbosch Muziekstad“ für das Jahr 1957 berufen. Der Jury gehören ferner an: Léonce Gras (Brüssel), Roy Henderson (London), Elisabeth Höngen (Wien), Gérard Souzay (Paris), Frans Vroons (Amsterdam) und Annie Woud (Overveen).

Dem Wiesbadener Klarinettisten Walter Röder wurde nach Ablegung des Staatsexamens an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien vom österreichischen Staat eine Prämie von 4000 Schilling überreicht. Röder wurde von dem Wiesbadener Kammermusiker K. Schulze ausgebildet und studierte dann in Frankfurt und Wien.

Ingrid Bjoner, Studierende der Hochschule für Musik in Frankfurt (Vondenhoff/Lohmann), sang in Oslo die Donna Anna in Mozarts „Don Giovanni“ mit Erfolg. Sie ist für mehrere Gastspiele mit der gleichen Partie an die Königliche Oper in Stockholm verpflichtet worden.

Der Kammerchor der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg ist in der letzten Zeit mehrfach durch die Interpretation zeitgenössischer Chorwerke hervorgetreten. Unter der Leitung von Herbert Froitzheim gelangten Chöre von Distler, Hindemith (Rilke-Gedichte), Ravel und Bartók zur Wiedergabe, die das SWF-Landesstudio Freiburg sendete.

Aus dem Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik

1. Bundesvorsitzender: Dozent Richard Junker, Hannover-Waldhausen, Linzer Straße 3

Ein Oberschüler berichtet:

Meine Klasse im Musikunterricht

Die Klasse, die ich vorstellen möchte, ist die Unterprima eines humanistischen Gymnasiums. Mit 30 Schülern ist es eine verhältnismäßig große Klasse, die man im übrigen — soweit das die Verteilung besonderer Begabungen und Interessen betrifft — als durchaus „normal“ bezeichnen kann. Daß die wissenschaftlichen Fächer im Stundenplan weit an der Spitze stehen, ist selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich sollte ein angemessener musischer Ausgleich sein, der u. a. im Kunst- und Musikunterricht möglich ist. Leider ist man in der Berücksichtigung dieser Fächer, besonders der Musik, manchmal recht zurückhaltend; denn wie wäre es sonst zu klären, daß jetzt in Klassen der Mittelstufe teilweise überhaupt kein Musikunterricht erteilt wird? Ich verstehe den Sinn dieser Zurückhaltung nicht.

Von einer derartigen Regelung ist unsere Klasse während der bisherigen acht Jahre auf der höheren Schule glücklicherweise noch verschont geblieben. Mit wöchentlich zwei Stunden zu je 40 Minuten kann man in dieser Zeit ein recht umfassendes praktisches und theoretisches Musikwissen vermittelt bekommen, vorausgesetzt, daß der Unterricht systematisch aufgebaut ist. Jetzt steht das Abitur bevor. Wer Musik als Prüfungsfach angibt, muß gut fundierte Kenntnisse mitbringen. Es ist festzustellen, daß diese Voraussetzung tatsächlich nur von denen erfüllt werden kann, die sich im *privaten* Musikunterricht die nötigen Grundlagen aus eigener Initiative angeeignet haben, was immer nur in einzelnen Fällen möglich ist.

Es kann aber doch nicht Sinn des Abiturs sein, nachzuweisen, was man außerhalb der Schule gelernt hat! Hier besteht nach meiner Meinung eine Lücke, um deren Schließung die Schule Sorge tragen müßte.

Alle übrigen in der Klasse sind kaum in der Lage, auch nur die elementarsten Zusammenhänge der Musik zu verstehen. Keiner von ihnen kann einen Dreiklang erkennen, Dur und Moll voneinander unterscheiden oder gar transponieren. Jegliches Singen kann also nur auf einem Auswendiglernen beruhen. Musikgeschichtliche Kenntnisse sind natürlich vorhanden. Es versteht sich, daß man auch hier nur soweit mit Erfolg in die Materie eindringen kann, als keinerlei musiktheoretische Grundlagen vorausgesetzt werden. Eine Behandlung J. S. Bachs z. B. muß sich also zwangsläufig auf den Lebenslauf und die Aufzählung von Werken beschränken. Jede tiefergehende Erklärung eines Werkes muß unverständlich bleiben, weil sie auf nicht vorhandenen Grundlagen fußen würde.

Für diesen unmöglichen Zustand können verschiedene Gründe angeführt werden. Einen besonders wichtigen möchte ich herausgreifen: *Unserem Musikunterricht fehlte die Systematik*, die zum Verständnis eines so großen Gebietes der Kulturgeschichte unerlässlich ist und streng eingehalten werden müßte. Schuld daran mag vor allem der ständige Lehrerwechsel gewesen sein. Als wir endlich nach vier Jahren in feste Hände kamen, hätten die Grundlagen für das darauf Aufzubauen, die theoretischen Grundbegriffe und Beispiele aus der geschichtlichen Entwicklung der Musik vorhanden sein müssen.

Diese Kenntnisse konnte uns niemand vermitteln, weil das Verfahren fehlte, das in den früheren Schuljahren

in die Grundlagen hätte einführen können. Man versuchte es mit der Solmisation nach *do re mi* — ohne Erfolg, weil ihr das bestechend „Primitive“ fehlt, das einfach notwendig ist, um Sextanern etwas plausibel zu machen, von dem sie bisher kaum etwas gehört haben. Man hatte wohl übersehen, daß *do re mi* zwar eine vorzügliche Abstraktion des Begriffes „Dur“ darstellt, daß aber Abstraktionen erst dann ihren Sinn erhalten, wenn sie auf konkrete Ausgangspunkte — hier also auf einzelne Dur-Tonarten — Bezug nehmen können.

„Primitiv“ im guten Sinne und leicht verständlich ist die Solmisation von Carl Eitz, ein System von gleichbleibenden Tonnamen, mit dem man sehr gut und tonartlich eindeutig singen kann. Schon nach wenigen Dur-Tonarten läßt sich *do re mi* als tongeschlechtliche Zusammenfassung sinnvoll anfügen, und jetzt wird auch von jedem verstanden, was *do re mi* bedeutet.

Überzeugen konnte ich mich davon in einer Klasse von zehnjährigen Schülerinnen, die etwa ein halbes Jahr nach dem „Tonwort-Verfahren“ unterrichtet worden waren. Die Mädchen sangen leichte Lieder in den ihnen bekannten Tonarten fließend vom Blatt ab. In meiner Klasse (Unterprima) können das nach fast 12 Jahren Musikunterricht nur etwa drei, also etwa ein Zehntel der Gesamtzahl. Durch Umfragen erfuhr ich, daß dieser Zustand allgemein charakteristisch ist für die Schulmusik-Situation. Mit dem Tonwort-System läßt sich die Musik tatsächlich so selbstverständlich erfassen, wie man eine Sprache lernt. *Do re mi* gibt die musikgrammatische Regel dazu, wie jede Sprache eigene grammatische Regeln enthält. Für die Schulmusik ein erfolversprechender Ausweg! R. S.

Arbeitsstelle für Musikerziehung in Bremen

In Bremen ist nach dem Kriege eine Heimstätte für die pädagogischen Wissenschaften entstanden: die *Pädagogische Arbeitsstelle*. Sie war geschaffen worden in der Absicht, der Lehrerschaft eine Möglichkeit zu geben, bei der sich ewig erneuernden *scientia pedagogica* jederzeit Rat einholen zu können. Diese Pädagogische Arbeitsstelle hat im Februar 1957 eine neue Abteilung erhalten: die Arbeitsstelle für Musikerziehung. Schon vor einigen Jahren von einsatzfreudigen Musiklehrern angeregt, schufen nunmehr Regierungsvertreter, unter ihnen vor allem Oberregierungs- und Schulrat Böttcher, die materiellen Voraussetzungen für einen ersten Beginn.

Die Arbeitsstelle für Musikerziehung soll im Laufe der Zeit eine umfassende Sammlung der musikpädagogischen Literatur sowie des schulisch wichtigen Notenmaterials erhalten. Eine besondere Abteilung soll vorwiegend der Praxis dienen und wird vor allem eine Sammlung von Musikinstrumenten aufnehmen, die für den Musikunterricht wichtig sind (ein vollständiges Orff-Instrumentarium ist bereits vorhanden); dort sollen auch sämtliche Gerätschaften Aufnahme finden, die im Musikunterricht sonst noch Hilfe leisten können: z. B. Glockenturm, Notentuch, Magnetnotentafel, Notenlegetafeln, Motivtafeln und anderes.

Es ist beabsichtigt, in gewissen Zeitabständen Veranstaltungen durchzuführen, die Einblick in die Probleme des Musikunterrichts geben. So sind geplant: Kurse in Stimmbildung, Methodik und Musiktheorie, Unterrichtsbesuche, Besprechungen von Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Musikkultur u. a. Darüber hinaus hat jede interessierte Lehrkraft Gelegenheit, jederzeit in der Bücherei oder mit dem Instrumentarium zu arbeiten.

Die Errichtung dieser Arbeitsstelle ist zu werten als ein Versuch, der in Not geratenen Musikerziehung zu neuem Leben zu verhelfen. Von dort sollen Impulse ausgehen zur Neugestaltung des Musikunterrichts an allen Erziehungsstätten. Um einen möglichst engen Kontakt zur Schulpraxis zu wahren, soll bei dem Aufbau der Arbeitsstelle die Lehrerschaft maßgeblich beteiligt werden.

Die pädagogische Leitung der Arbeitsstelle für Musikerziehung liegt in den Händen eines sechsköpfigen Gremiums, das sich aus Vertretern aller in Bremen vorhandenen Schulgattungen von der vorschulischen Erziehung bis zur Oberschule hinauf zusammensetzt. So soll ein Band geschlungen werden um alle, die an der Musikerziehung der Jugend mitarbeiten. Als Fernziel leuchtet ein Musikunterricht auf, der von der frühesten Kindheit bis zum letzten Tag der Oberschule dem Schüler einen planmäßigen, lückenlosen musikalischen Bildungsweg gewährleistet.

Manfred Spieß

Aus den Landesbereichen

Hamburg

Die von der Fachberaterin des Arbeitskreises für Hamburg, Stud.-Ass. Hildegard Junker, eingeleitete Arbeit führte zur ersten Zusammenkunft von Mitgliedern und Freunden des Arbeitskreises. An der Versammlung nahmen auch teil Frau Marie-Luise Köster geb. Eitz, Frau Margarete Lüchow (eine Enkelin von Prof. Dr. Carl Eitz) und Direktor Köster. Dozent Claudius Lipp vom Päd. Institut der Universität Hamburg legte die besonderen musikerzieherischen Verhältnisse Hamburgs dar. Die Versammlung beschloß die Einrichtung einer freien AG für Musikerziehung, an der Musikerzieher aller Schultypen teilnehmen können. Die Leitung der AG wurde der Fachberaterin des Arbeitskreises übertragen.

Die anwesenden Gäste aus Schleswig-Holstein (Rektor Kjær und Rektor i. R. Will) regten an, ihre Landesbereichstagung mit einer späteren Veranstaltung in Hamburg zu verbinden.

Hessen

Bezirksbereich Darmstadt

Das Hessische Lehrerfortbildungswerk, Zweigstelle Jugenheim, hat den Vorsitzenden des Arbeitskreises für die Zeit vom 5. bis 7. September 1957 zur Durchführung eines Lehrgangs eingeladen. Das Thema lautet: „Vom Schulgesang zur Schulmusik (1. bis 7. Schuljahr) — Neuzeitliche Schulmethoden unter Berücksichtigung der Vereinbarung zwischen dem Arbeitskreis für Sch. und dem Tonika Do-Bund sowie unter Verwendung von Kinderinstrumenten — Lehrproben, Aussprachen und Referate.“

Bezirksbereich Kassel

In Herrn Reg.- und Schulrat Kretschmer haben wir einen neuen warmherzigen Förderer der Musikerziehung gefunden. Reg.-Rat Kretschmer ist Mitglied des Arbeitskreises, er führte mit dem Bundesvorsitzenden eine längere Besprechung über Möglichkeiten des Ausbaues der Musikerziehung in Stadt- und Landeschulen.

Auf der Schulrätekongferenz am 11. März hielt Ln. Duckart in Anwesenheit von Herrn Reg.-Präsident Dr. Hoch und Herrn Reg.-Vizepräsident Schneider eine Lehrprobe (Hess. Nachrichten 12. 3. 57 „Die Demonstrationen waren überzeugend“).

In der Woche vor den Herbstferien wird voraussichtlich ein Lehrgang in der Reinhardt-Wald-Schule (Hauptstelle des Hess. Lehrerfortbildungswerkes) stattfinden.

Die Bezirksbereichstagung ist für die Zeit während der Herbstferien in Marburg vorgesehen.

Lehrer K. Hassenpflug, Altenhasungen (Wolfhagen), gab in Verbindung mit Ln. Eisenberg Unterrichtsbeispiele im „Päd. Arbeitskreis“ und in der Junglehrer-Arbeitsgemeinschaft.

Vorstand des Bezirksbereiches Kassel

In Auswirkung der Bundestagung in Kassel (Okt. 56) wurde durch Beschluß des Bundesvorstandes der Bezirksbereichsvorstand Kassel gebildet: Vorsitzender Junker (vorläufig), Stellvertreter Akademie-Direktor Dr. Gress, Ln. Duckart, Semln. G. Wagner, Rektor Geese, Hilfsschullehrer E. Lüdtke/Marburg, die Stud.-Räte Rassner und Römhild, Prof. Dr. H. Stephani (Marburg) und weitere Fachpersönlichkeiten (je nach Sachgebiet); zum erweiterten Vorstand gehören die Kreisfachberater des Arbeitskreises.

Die konstituierende Sitzung am 16. März befaßte sich u. a. mit den Themen: „Beispielschulen in den Schulaufsichtskreisen“ und „Ausbau der mus.-päd. Lehrgänge an der Musikakademie Kassel“.

Niedersachsen

Stadtbereich Hannover

Die Arbeitsgemeinschaft „Musikerziehung“ (Ltg. Std.-Rn. Holzapfel) tagt — wie vorgesehen — regelmäßig. Zu den Teilnehmern gehören dankenswerterweise auch Lehrkräfte, die selbst weite Anreisen auf sich nehmen und die Kosten aus eigenen Mitteln bestreiten (Barsinghausen, Peine, Gandersheim usw.). Besondere Ereignisse: Lehrprobe Oberfachschullehrer z. Wv. Scholzgart/Friesenschule, unter Mitwirkung der Instrumentalisten des Kollegiums; Referat Rektor Prehtel; Robert-Schumann-Stunde (Holzapfel) mit einem 5. Schuljahr. — R. Junker zeigte mit Kindern des 7. Schuljahrs weitreichende Auswirkungen einer sinnvollen Verbindung von Tonnamen und Funktionsnamen.

Bezirksbereich Lüneburg

Der Bezirks-Fachberater des Arbeitskreises, Schulrat Böttcher, Fallingb., leitet in seinem Schulaufsichtskreis eine Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung. Für Mai/Juni ist ein Lehrgang geplant.

Am 23. 3. findet in Uelzen — Schulrat Kohlmeyer — ein Wochenendlehrgang statt (Junker/Behne).

Schleswig-Holstein

Rektor Will erhielt die Einladung zu einer Ganztagung in Niebüll (Nord-Schleswig).

DAS KLASSIKERBUCH

Auswahl berühmter Klavierwerke der Klassiker und Romantiker · Edition Schott 2488-90

VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.

(Vormals Verband Gemischter Chöre Deutschlands)

Nachrichtenblatt

SCHRIFTFLEITER: PROF. DR. ERICH VALENTIN, MÜNCHEN 13, SCHELLINGSTRASSE 10

AUGUST FICKLER

Das Chorschaffen im Rundfunk 1956 (II)

Eine statistische Übersicht

GEISTLICHE CHORWERKE

J. S. Bach: Magnificat (5—12)	de Lalande: Quare fremerunt (Paris)	Reger: Requiem, op. 144b (SWF)
— Johannes=Passion (6—2)	— de Profundis (Bero/Hil)	— Reger 100. Psalm (Bero)
— Matthäus=Passion (3—3)	Lully: Te Deum (SWF/RIAS)	Respighi: Laudes per la nativita (Cen)
C. Beck: Der Tod zu Basel (Bre/Bero)	Monteverdi: Vesper von 1610 (4—1)	Rossini: Stabat mater (Mü/SWF/NWF)
Berlioz: Requiem (SWF/NWF/Öst/RIAS)	— Magnificat (Mü/AFN/Lo)	Scarlatti: Stabat mater (Cen/Lo)
— Te Deum (SWF/Fran)	Mozart: Internatus mulierum (Öst)	Schein: 126. Psalm (Stu)
— Die Kindheit Christi (Öst)	— Litaniae lauretanae, KV. 109 (SWF/Öst)	Schmitt: Psalm XLVII (Paris)
Brahms: Deutsches Requiem (2—5)	— Benedictus sit Deus (SWF/Öst/Bero)	Schubert: Stabat mater (Saar/Lo)
Bruckner: Te Deum (1—5)	KV. 117 (SWF/Öst/Bero)	— Salve Regina (Berl. O)
Bruckner: 150. Psalm (Cen)	— Litaniae de venerabili altaris sacra- (RIAS)	Schumann: Requiem (Sott)
Burkhard: 93. Psalm (Bero)	mento, KV. 125 (RIAS)	H. Schütz: Die Auferstehungshistorie (3—2)
Caplet: Le miroir de Jesus (Hil)	Mozart: Regina Coeli, KV. 127 (2—1)	— Die 7 Worte Christi am Kreuz (NWF)
Charpentier: Magnificat (Berl. O)	— Dixit, KV. 193 (Bero)	— Musikalische Exequien (SWF/NWF)
— Te Deum (Brü)	— Magnificat, KV. 193 (Bero)	— Cantiones sacrae (SWF)
Diepenbrock: Te Deum (Hil)	— Misericordia Domini, KV. 222 (Hil)	— 4 Psalmen Davids (Öst)
Dvořák: Stabat mater (0—4)	— Litaniae de venerabilis Altaris Sacra- (1—3)	Selle: Johannespassion (Öst)
— Te Deum (Bero/Lo)	— Sancta Maria, KV. 273 (Öst/Hil)	Strawinsky: Psalmensinfonie (8—8)
C. Franck: La Rédemption (0—5)	— Alma Dei creator, KV. 277 (SWF)	Sutermeister: Requiem (Stu/Saar/Öst)
J. Haas: Deutsches Weihnachtslieder= (NWF)	— Vesperae de Domenica, KV. 321 (Mü/NWF/RIAS)	Verdi: Quatro pezzi sacri (RIAS)
spiel (NWF)	— Vesperae solemnis de confessore, (4—8)	— Ave Maria (SWF)
Händel: Dettinger Tedeum (Berl. O)	KV. 329 (4—8)	— Stabat mater (NWF)
— Caeciliën-Ode (Berl. O/Saar)	— Münchner Kyrie, KV. 341 (Mü/Stu/Öst)	— Te Deum (SWF/Lo)
— Trauerhymne (NWF)	— Requiem, KV. 626 (8—17)	— Requiem (2—6)
Haydn: Te Deum (Hil)	Pergolesi: Stabat mater (3—2)	Verdi: Laudi alla Vergine Maria (SWF)
— Salve Regina (Bero)	Perotin: Sederunt principes (Mü/SWF)	Vivaldi: Gloria in excelsis Deo (Bero)
Hindemith: Apparebit repentina dies (SWF/Bero)	Petrassi: Psalm IX (Lo)	Walton: Belsazzar's Feast (Lo)
Kaminsky: Magnificat (Mü)	Petzold: Te Deum, op. 32 (Hil)	Wolfurt: 90. Psalm (Stu)
— 69. Psalm (Hil)	Rameau: Diligam te Domine (Stu)	Zandonai: Te Deum (NWF)
Kodály: Psalmus hungaricus (6—1)		Mozarts Requiem strahlte auch im deut-
— Te Deum (Hil)		schen Fernsehen am 5. 12. aus.
Kühnhausen: Matthäus=Passion (Stu/Hil)		

GEISTLICHE A-CAPPELLA-CHORWERKE

Ahrens: „Sei uns willkommen Herre Christ“ (RIAS)	di Lasso: „Surrexit pastor bonus“ (Fran)	Schönberg: Psalmfragment op. 50c (NWF Ursendung)
Brahms: Fest= und Gedenksprüche, op. 109 (Stu/Laib)	Lechner: Johannes=Passion (1594) (Öst/Hil)	— God's return (NWF)
Bruckner: „Ave Maria“ (Hil)	Monteverdi: Magnificat (Berl. O)	H. Schütz: Johannes=Passion (SWF)
— 4 Graduales u. „Ave Maria“ (Berl. O)	Palestrina: Stabat mater“ (Mü)	— „Also hat Gott die Welt geliebet“ (Mü)
Diestler: Choralpassion (Mü/Stu/Öst)	— „Sicut cervus“ (Mü)	— 100. Psalm (SWF/Laib)
— Die Weihnachtsgeschichte (SWF)	Pepping: Passionsbericht des Matthäus (SWF/RIAS)	— 116. Psalm (RIAS)
Händel: „Tochter Zion, freue dich“ (RIAS)	Poulenc: Quatre motets pour le temps de Noel (Stu)	Senfl: „Die 7 Worte Jesu am Kreuz“ (RIAS)
Hessenberg: „Das sagt, der Amen heißt“ (SWF)	Rauch: Ein deutscher Psalter (Mü)	Suter: Le Laudi

KANTATEN

Weit über 70 Kantaten von J. S. Bach gelangten an Sendern der Bundesrepublik zur Übertragung, aber auch 7 andere Länder Westeuropas brachten ungefähr 30 Aufführungen. Geistliche und weltliche, szenische und Volksliederkantaten waren zu hören.

Artnr: „Die beste Zeit im Jahr ist mein“ (Öst)
 Bartl: „Laßt den Herbst uns froh durchwandern“ (Mü)
 Bartók: „Die Zauberhirsche“ (4—3)
 Beethoven: „Der glorreiche Augenblick“ (SWF/Öst/Mail)
 — Trauerkantate auf den Tod Josephs II. (Saar)
 Bialas: „Oraculum“ (Fran)
 — Indianische Kantate (NWF/Stu)
 Biebl: „Lob der Heimat“ (Mü)
 Bloch: „Orpheus“ (Öst)
 Bresgen: Kleine Laternenkantate (Mü)
 — „Das Kindfest“ (Öst)
 Britten: „Saint-Nikolaus-Kantate“ (Bero)
 Buxtehude: „In dulci jubilo“ (SWF)
 — „Das neugeborene Kindelein“ (RIAS)
 Buxtehude: „Fürwahr, er trug unsere Krankheit“ (NWF)
 Debussy: „La demoiselle Elue“ (SWF/Öst)
 Eder: „Geniales Treiben“ (Öst)
 Engelmann: „Die Mauer“ (Fran/Paris)
 Erismann: Eine lustige Tierkantate (Bero)
 Feist: „Handwerk golden Boden hat“ (Mü)
 Haller: „Maitag“ (Mü/Stu/SWF)

Hammerschlag: „Media vita“ (Fran)
 Händel: „So wie der Hirsch nach Wasser schreit“ (Stu)
 Hauer: „Der Menschen Weg“ (Mü/NWF)
 Hindemith: „Ite, Angeli veloces“ (1—4)
 — „Gesang an die Hoffnung“ (SWF/RIAS)
 — „Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen“ (RIAS)
 Honegger: „Der Totentanz“ (7—0)
 — „Weihnachtskantate“ (Öst/Sott)
 Klein: „Ein heller Tag bricht an“ (Mü)
 Kneip: „Von der Liebe und vom Wein“ (Saar)
 Kocher-Klein: „Der dunkle Freund“ (Stu)
 Koschinsky: „Es wollt ein Mädchen tanzen“ (Fran)
 Krenek: „Kantate für Kriegszeit“ (Öst/NWF/Fran)
 Lemacher: „Marianische Kantate“ (NWF)
 Liebermann: „Streitlied zwischen Leben und Tod“ (NWF)
 Mausz: „Malkantate“ (NWF)
 Milhaud: „Cantate de la Paix“ (NWF/Stu)
 Mohler: „Vergangen ist die Nacht“ (Stu)
 Mozart: „Grabmusik“ KV. 42 (Stu/RIAS)
 — „Dir, Seele des Weltalls“ KV. 429 (SWF/Bero)

— „David penitente“ KV. 469 (Mail)
 — „Die Maurerfreunde“ KV. 471 (Berl.O)
 Osthoff: „Bauernhochzeit“ (Stu)
 Pfitzner: „Von deutscher Seele“ (Mü)
 Philipp: „De profundis“ (SWF)
 Poulenc: „Un soir de Neige“ (Stu)
 Rauch: Heitere Nachtmusik“ (Mü)
 Reger: „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Stu)
 — „Meinen Jesum laß ich nicht“ (Mü)
 Reutter: „Gesang der Deutschen“ (SWF)
 Rosenberg: „Es ist ein Ros' entsprungen“ (Fran)
 Roetschi: „St.-Ursus-Kantate“ (Bero)
 Schibler: „Wessobrunner Kantate“ (Bero)
 Schraner: „Lob der kleinen Freuden“ (Mü)
 Schwaen: „Unsere schöne Heimat“ (Berl.O)
 Siegl: „Das Gebirge“ (Öst)
 Strawinsky: „Cantate“ (1952) (Fran/Bero)
 Sukow: „Der verlassene Garten“ (Fran)
 Telemann: „Tageszeiten-Kantate“ (Berl.O./Bero)
 — „Der Schulmeister“ (5—2)
 Webern: „II. Kantate“ (Mü)
 Werner: „Aus dem weiten Wald“ (SWF)

WELTLICHE CHORWERKE

Bartók: 3 Dorfszenen (Stu)
 — 4 slowakische Volkslieder (Mü/Cen)
 Beethoven: 9. Sinfonie (6—21)
 — Chorphantasie, op. 80 (5—5)
 Bergese: „Lustige Geschichten“ (Mü)
 Berlioz: „Fausts Verdammung“ (3—5)
 — „Romeo und Julia“ (Lo.)
 Brahms: „Liebesliederwalzer“ (Mü/Stu)
 — „Neue Liebesliederwalzer“ (Hil)
 — Altrhapsodie (6—6)
 — „Nänie“ (4—3)
 — Schicksalslied (3—2)
 — Gesang der Parzen (Hil)
 — 4 Lieder, op. 17 (Bero)
 Bresgen: „Die Bauernhochzeit“ (Bero)
 Bruch: „Schön Ellen“ (Bero)
 — „Die Heimkehr des Odysseus“ (Bero)
 Busoni: Konzert für Klavier und Orchester mit Chor (Lo)
 Chabrier: „Ode an die Musik“ (SWF)
 Dallapiccola: Canti di prigionia (2—4)
 — Canti di liberazione (Mü/SWF/NWF)
 — Michelangelo-Chöre (SWF/Stu)

Delius: Sea Drift (Stu)
 Henze: 5 Madrigale (Stu)
 Hindemith: „Als Flieder jüngst mir im Garten blüht“ (Hil)
 O. Jochum: Unterwegs (Öst)
 Kodály: „Spinnstube“ (Saar)
 Liszt: Faust-Sinfonie 2—2
 — Göttliche Komödie (Stu/Berl.O)
 Mahler: 2. Sinfonie (Öst)
 — 8. Sinfonie (NWF/SWF)
 Mendelssohn: „Athalie“ (Bero)
 Mohler: Nachtmusikanten
 Orff: Catulli Carmina (6—6)
 — Carmina Burana (5—6)
 — Trionfo di Afrodite (Mü/Stu)
 Petrassi: „Cori di Morti“ (Laib)
 Pfitzner: „Das dunkle Reich“ (Mü)
 — Urworte — orphisch (Mü)
 Pierné: „La croisade des enfants“ (Hil)
 Purcell: 5 weltliche Gesänge (SWF)
 Ravel: „L'enfant et les sortilèges“ (Schweiz)
 Reger: 3 Lieder op. 6 (Fran)

Schoeck: Trommelschläge (SWF)
 Schönberg: Gurre-Lieder (AFN/Prag)
 Schubert: Ständchen (RIAS/Öst)
 — „Gesang der Geister über den Wassern“ (Berl.O/Öst)
 — Nachtgesang im Walde (Cen/Berl.O)
 Schumann: Neujahrslied (Sott)
 — „Manfred“ (Stu/Öst/Saar)
 — „Der Rose Pilgerfahrt“ (Mü)
 — Szenen aus Goethes „Faust“ (Sott/Mü)
 R. Strauss: „Taillefer“ (Berl.O.)
 Strawinsky: „Les noces“ (Stu/Cen/Brü)
 Stürmer: „Jahrmärkte des Lebens“ (Fran)
 Sutermeister: „Max und Moritz“ (Stu/Bero)
 Thomas: 6 heitere und besinnliche Chöre und Madrigale (Berl.O)
 Weber: „Kampf und Sieg“ (Berl.O)
 L. Weber: Musik nach deutschen Volksliedern (Stu)
 Webern: „Das Augenlicht“ (NWF)
 H. Wolf: „Der Feuerreiter“ (Öst)

WELTLICHE A-CAPPELLA-CHORWERKE

Bartók: 2 ungarische Volksweisen (Stu)
 Bergese: Villanellen (Stu)
 Brahms: 7 Lieder op. 62 (sehr oft)
 — Volkslieder (Bero)
 Bräutigam: Das große Sauf- und Fastnachtsquodlibet (Stu)
 — Vogelchor aus „Die Vögel“ (Berl.O)
 Brehme: Gesänge für gem. Chor (Stu)
 Burkhard: Sprüche (Bero)
 Debussy: Trois Chansons de Charles d'Orléans (Stu)
 Delius: „Sommernacht am Fluß“ (Hil)
 Distler: Lieder aus dem Mörike-Chor-Liederbuch (Fran/SWF)
 Doppelbauer: Volksliedersätze (Öst)
 Melchior Franck: Musikalischer Bergereigen (Stu)
 Gastoldi: „An hellen Tagen“ (Mü)
 — „Amor im Nachen“ (Mü)
 Jos. Haas: Alemannischer Liederreigen (Mü)

Haydn: „Die Beredsamkeit“ (RIAS/Öst)
 — „Die Harmonie in der Ehe“ (Mü/RIAS)
 Hessenberg: 4 Chorlieder op. 31 (Stu)
 Hindemith: 5 Chorlieder nach alten Texten (Bero)
 — 6 Chorlieder nach französischen Texten (Stu/Fran)
 Killmayer: 4 Kanzonen (Mü)
 Knab: 3 Liebeslieder (Mü)
 Knorr: 3 Gesänge nach Gedichten von Weinheber (Stu)
 Kodály: „Szekler Klage“ (Fran)
 di Lasso: „Echoliad“ (Mü)
 Lechner: Neue teutsche Lieder (Öst)
 — Deutsche Sprüche vom Leben und Tod (Öst)
 K. Marx: „Werkleute sind wir“ (Stu)
 Messiaen: Cinq Rechants (NWF)
 Milhaud: Deux Poèmes (RIAS)

Monteverdi: 3 Madrigale (Stu/RIAS/Lo)
 Pepping: aus „Heut' und ewig“ (Fran)
 Raphael: Minnelieder (Stu)
 Reutter: 4 Bettellieder (Stu)
 Schubert: „Am Brunnen vor dem Tore“ (Mü)
 — „Die Nacht“ (Berl.O)
 R. Schumann: „Der träumende See“ (Mü)
 H. Schütz: 2 italienische Madrigale (Stu)
 Siegl: „Mohn“ (Öst)
 Slavenski: Serbische Volkslieder (Stu)
 R. Strauss: „Schwäbische Erbschaft“ (Mü)
 Stürmer: „Von Liebe und Narren“ (Stu)
 — „Von Zeit und Ewigkeit“ (Fran)
 — „Alle Liebenden“ (Fran)
 Sutermeister: Scheltworte einer griesgrammenden Mutter (Stu)
 — „Andreas Gryphius“ (Bero)
 Thieme: „Wer zuletzt lacht“ (Mü)

(Schluß folgt)

Der Leiter des Londoner Philharmonia-Chors Wilhelm Pitz

wird am 25. August 60 Jahre alt

Die seit Monaten schwebenden Verhandlungen zwischen Walter Legge, der dem von ihm gegründeten Londoner Philharmonia-Orchester einen Konzertchor an die Seite stellen will, und Wilhelm Pitz (Aachen), der den Chor leiten soll, sind abgeschlossen. Der Philharmonia-Chor wird seine öffentliche Tätigkeit im Herbst dieses Jahres mit einer Londoner Aufführung der Neunten Symphonie unter Otto Klemperer beginnen.

Furtwänglers Traum von einem großen repräsentativen deutschen Konzertchor unter der Leitung von Wilhelm Pitz ist unerfüllt geblieben. Was dem Bayreuther Chormeister daheim versagt blieb, wird ihm jetzt von England aus angetragen. Nach eingehenden Beratungen mit den führenden Dirigenten hat sich Legge entschlossen, den Deutschen Wilhelm Pitz an die Spitze des neuen englischen Chors zu stellen. Wilhelm Pitz wird weiter als Bayreuther und Aachener Chordirektor tätig sein; wöchentlich wird er von Aachen aus einmal nach London fliegen, um da die Proben zu leiten. 190 Gesangskräfte hat er nach schärfsten Bedingungen gesichtet, die Damen unter 40 Jahren, die Herren unter 45, einen auserlesenen Bestand von musikalisch gut vorgebildeten Vom-Blatt-Sängern, mit dem sich sachlich und auch zeitlich rationell arbeiten läßt. In London geht man mit Begeisterung und mit großen Erwartungen zu Werke. Für die Besten hat Legge Sonderkurse bei ersten Gesangsmeistern vorgesehen, als weitere Auszeichnungen gibt es Stipendien für Bayreuth. Somit ist für den Philharmonia-Chor eine günstige Ausgangslage geschaffen.

Zeitgemäßes Mäzenatentum

Die 1884 gegründete *Berliner Liedertafel*, eine der repräsentativsten Männerchorvereinigungen Berlins, hatte auf Grund einer Stiftung eines ihrer Mitglieder (Josef-Toell-Preis) die deutschen Komponisten zur Beteiligung an einem Preisausschreiben aufgefordert, dessen Ergebnis auf einer Pressekonferenz bekanntgegeben wurde. Es ging um die Schaffung neuer Männerchorwerke mit großem Orchester und Solisten. Die relativ hohe Zahl von Einsendungen — 49 —, die selbstverständlich anonym erfolgten, ist ein Beweis für das große Interesse, das diesem auf rein privater Initiative beruhenden Versuch zur Förderung der Männerchorgesangspflege seitens der Schaffenden entgegengebracht wurde. Die Preisrichter Prof. Boris Blacher, Hermann Erdlen, Dr. Erwin Kroll, Prof. Dr. Felix Oberborbeck und Karl Schmidt, der Chordirektor der Berliner Liedertafel, einigten sich auf folgende Werke:

Den ersten Preis (2000 DM) erhielt Hans Josef Wedig, Dortmund, für seine „Buschkantate“; mit dem zweiten Preis (600 DM) wurde der Berliner Fritz-Joachim Lintl für das Werk „Die Sonnenhymnen des Echnaton“ ausgezeichnet; der dritte Preis (400 DM) ging an Fritz Werner-Reichenberg, Passau, für das Werk „Ewiger Quell“.

Angesichts der Fülle wertvoller Einsendungen entschloß sich die Jury, außerdem noch auf folgende Werke empfehlend hinzuweisen: Friedrich Rademacher (Köln), „Bauernkalender“; Gustav Dingemann (Vlotho), „Alte Landsknechte“; Fritz Geißler (Wurzen), „Canti sapienti“; Friedrich Metzler (Berlin), „Lebenslied“.

H. F.

Der Oratorien-Verein Bad Nauheim (in Verbindung mit dem Hessischen Staatsbad) führte in der Dankeskirche in Bad Nauheim die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach auf. Günther Bruchhaus hatte die musikalische Leitung. Solisten waren Milly Fickentscher-Willach, Sopran, Anneliese Schloßhauer, Alt, Alfred Kosel, Tenor, Wilhelm von Pilgrim und Emil Bartholmes, Baß. Es sangen der Oratorien-Verein Bad Nauheim, der Musikverein Friedberg und Schüler des Ernst-Ludwigs-Gymnasiums Bad Nauheim.

Der Kirchenchor der Mannheimer Johanniskirche führte die Lukas-Passion von Heinrich Schütz auf. Solisten waren Theophil Maier (Tenor), Michael Joswig (Baß). Die musikalische Leitung hatte Rolf Schweizer.

Die Chorgemeinschaft Pyrmonter Musikverein, Städtischer Chor Hameln, Liedertafel von 1837 Hameln und das Göttinger Symphonie-Orchester unter der Gesamtleitung von GMD Walter Stöver brachte von Henry Purcell: „Von den Freuden des Erdenlebens“, Pastorale zu dem Schauspiel „Thimon von Athen“ von Shakespeare und als Erstaufführung für Deutschland nach der Neuen Mozart-Ausgabe „Thamos, König von Ägypten“, Chöre und Zwischenmusiken zu dem Schauspiel von Tobias Gebler. Solisten waren Birgit Verborg (Sopran), Werner Hohmann (Tenor) und Günther Wilhelms (Baß).

In der Markuskirche in Stuttgart brachte Kirchenmusikdirektor August Langenbeck die Johannes-Passion von Thomas Selle (1643) zur Aufführung. Es wirkten der Stuttgarter Kantatenchor und die Solisten Sieglinde Kahmann, Klaus Hertel, Bernhard Michaelis, Hermann Werdermann und August Meßthaler mit.

Hans Grischkat hat mit seinen Singkreisen (Schwäbischer Singkreis, Reutlinger Singkreis, Grischkat-Singkreis) und dem Schwäbischen Symphonie-Orchester in Reutlingen und Tübingen Orffs „Carmina Burana“ aufgeführt.

Der Lehrergesangsverein Nürnberg, der unter Dr. Max Loy Bachs Matthäus-Passion aufführte, plant für die Nürnberger Orgelwoche Schuberts Messe in As und Bruckners Te Deum sowie für den kommenden Winter Händels Belsazar.

Klaus Weber brachte in Bingen die Johannes-Passion von Georg Friedrich Händel zur Aufführung. Ausführende waren Instrumental- und Vokalsolisten aus Liebhaberkreisen, der Orchesterverein, das Kammerorchester der Volkshochschule und der evangelische Kirchenchor Bingen. Die Aufführung wurde in der Gustav-Adolf-Gedächtniskirche in Wiesbaden-Amöneburg wiederholt.

Die Evangelischen Kantoreien Düsseldorf veranstalteten unter der Leitung von Gerhard Schwarz eine Passionsmusik. Im Mittelpunkt des Programmes, das auch Chorwerke von Pepping und Dupré enthielt, stand die Choralpassion von Hugo Distler. Solisten waren Alfred Fackert (Tenor) und Helmut Fehn (Baß).

Der Leipziger Thomaner-Chor trat erstmals unter seinem neuen Leiter Prof. Kurt Thomas mit Passionsmotetten an die Öffentlichkeit. Am Karfreitag wurde Bachs Matthäus-Passion aufgeführt.

Mit der traditionellen Karfreitags-Aufführung der „Matthäus-Passion“ in der Dreikönigskirche in Frankfurt führte sich der neue Leiter des Cäcilienvereins Frankfurt, Martin Stephani, ein. Stephani ist Dirigent und Schüler von Kurt Thomas. An der Aufführung beteiligten sich der Chor des Cäcilienvereins, der Kinderchor der Lessingschule, das Symphonieorchester des Hessischen Rundfunks; ferner als Solisten Horst Günther (Christus), Ingeborg Reichelt, Sopran, Sibylle Plate, Alt, Herbert Heß, Tenor, Ernst Denger, Baß.

Chorische Begegnung

Bayerisches Treffen in Augsburg

Es war kein „Fest“ im ländesüblichen Sinne, auch kein Sängerwettstreit, sondern es war mehr, viel mehr, was der Landesverband Bayern im Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre in Fortsetzung seiner im vergangenen Jahr in Lindau erfolgreich begonnenen Bestrebungen mit einem Treffen der dem bayerischen Landesverband angehörenden Chöre in Augsburg zuwege gebracht hat. Dank der Initiative und der Erfahrungen Fritz Büchtgers, des geschäftsführenden Vorsitzenden, war eine Begegnung zustande gekommen, die man vorbildlich nennen darf. Denn hier hat sich ein neuer Typus entwickelt, der durchaus nachgeahmt werden kann, ja nachgeahmt werden sollte.

Das Geheimnis dieser Begegnung war die lockere, unrepräsentativ-selbstverständlich wirkende Form der Aufeinanderfolge von Konzerten, bei denen man nichts von „Organisation“ spürte und die dennoch „klappten“. Denn das Ausschlaggebende und Spürbare war der unmittelbare Kontakt, der auf der Basis der menschlichen Beziehungen, der gemeinsamen Interessen und Berührungspunkte und der künstlerischen Aufgabe gleichsam von selbst da war. Neidlos hörte ein Chor dem anderen zu. Und aus dem gegenseitigen Zuhören — o, welch eine Kunst ist das! — entstand die lebendige Aussprache, wurde das Sich-Unterhalten, nicht auf dem Diskussionspodium, sondern in dem sich organisch entwickelnden Zusammen-sein.

Es war kein Programm „diktiert“. Jeder Chor, dessen Mitglieder alle Kosten selbst trugen, brachte mit, was ihm wichtig schien. Auf diese Weise bildete sich ein abwechslungsreiches Nacheinander, das trotz der Fülle des Gebotenen nicht ermüdete. Dies und die Vielfalt der mitwirkenden Chöre, von denen jeder seine eigene Physiognomie hat, vermittelten einen Reichtum von Anregungen, der, zusammen mit dem von jedem einzelnen bewiesenen Idealismus, einem moralischen und künstlerischen „Programm“ gleichkam. Man möchte sagen: dieses ganze Treffen war eine einzige Kundgebung, die jeden, der zuweilen im musikalischen und kulturellen Alltag verzweifelt, mit Mut, Begeisterung und Zuversicht erfüllte.

Die gebotenen Leistungen standen durchweg auf außergewöhnlicher Höhe. Da es sich nicht um einen „Wettbewerb“ handelte, wollen wir auf eine Einzelschuldung verzichten, sondern uns damit begnügen, voller Dankbarkeit die Namen der Chöre und ihrer Dirigenten in der Reihenfolge der Aufführungen zu nennen: Oratorienverein Augsburg (Karl Gössler), Gemischter Chor der Albert-Greiner-Singschule Augsburg (Prof. Josef Lautenbacher), Nürnberger Madrigalchor (Otto Döbereiner), Münchener Kammerchor (Franz Arnold), Lassus-Musikkreis (Bernward Beyerle), Kammerchor der Städt. Singschule Markt Oberdorf (Marianne Amann), Collegium musicum vocale, Studentendor der Universität München (Prof. Wilhelm Gebhardt), Meisterscher Kammerchor München (Karl Meister), Martinsfinken Kaufbeuren (Ludwig Hahn), Landsberger Jugendchor (Alfons Schmidt), Collegium musicum Regensburg (Dr. Ernst Schwarzmaier) und Lindauer Singkreis (Walter Müllenberg). Dazu kamen

als herzlich begrüßte „Gäste“, deren Anwesenheit und Mitarbeit die in diesem Treffen zum Ausdruck gebrachte Zielsetzung bestätigte, der aus Hessen kommende Weilburger Hochschulchor (Kurt Felgner) und die dem Bayerischen Sängerbund angehörende Freisinger Liedertafel (Bundeschormeister Hanns Haas).

Alte und Junge, vor allem erfreulich viel Jugend, deren Mittun, deren begeistertes Dabeisein die Sorge um den chorischen Nachwuchs hinfällig machte, waren mit Liebe und mit gesundem Enthusiasmus bei der Sache. Und diese Sache war nicht nur das Singen und Musizieren, sondern in gleichem Maße das, was sie zu bieten hatten. Auch in dieser Hinsicht war der Ablauf voller Anregung und Beweiskraft, daß die Dinge gut stehen, besser, als man je geglaubt hat. Es war aufschlußreich, die Vielfalt der stilistischen und interpretatorischen Möglichkeiten unmittelbar mitzuerleben.

Von Josquin und Isaac, von Palestrina und Lasso (der erfreulich oft vertreten war, und zwar nicht mit den bekannten Sachen), von den Madrigalisten um Vecchi, Hassler und Dowland bis zur unmittelbaren Gegenwart mit Werken von Strawinsky, Distler (Mörrike-Chorliederbuch), Wolfgang Jacobi (Laude), Karl Marx (op. 1), Fritz Büchtger (zwei Zyklen), Bartók, Wilhelm Killmayer, Carl Orff, Ludwig Hahn, Karl Meister, Hans Melchior Brugk, Theo Brand, Bernward Beyerle, Heinz Benker, Adolf Brunner, Karl Thieme, Hans Lang spannte sich der Bogen, in dessen Mitte Mozart mit seiner Vesper KV. 339 stand. Und auch innerhalb dieses Rahmens wurden alle Formen und Arten aufgezeigt: in der Choroper (Büchtgers „Spielhansl“), im kantatenhaft Sakralen (Brugks „Deutsches Te Deum“, Brands „Marienlegende“, Benkers „Singen laßt uns“), in der Mehrchörigkeit und im vielstimmigen Singen, das einen neuen Ansatzpunkt der heutigen Musizierpflege zu bilden beginnt (mit Isaacs „Kaisermotette“, Orffs „Sonnengesang“, Beyerles „Deutschem Gloria“, Lassos „Trionfo del tempo“) und in der liturgischen Kirchenmusik innerhalb der Gottesdienste (Siegfried Borris' „Missa dona nobis pacem“ neben Gallus' „Missa super „Ich stand an einem Morgen“).

Hier war das Programm in der Tat ein „Programm“, dessen Bedeutung aber darin zu sehen ist, daß, wie gesagt, keiner der Chöre zu irgend einer „Aufgabe“ angehalten worden war, sondern aus eigenem Ermessen seine alten und neuen Meister beisteuerte. Bleibt voller Anerkennung der Solisten zu gedenken: der Sopranistinnen Erna Hassler (Regensburg) und Cilli Mayer (Überlingen), der Mitwirkenden bei Büchtgers Choroper (Waltraud Möller, Luitpold Gruber, Franz Kelch), des Sprechers Hans Hofmann, des ausgezeichnet spielenden Städtischen Orchesters Augsburg und der Mitglieder des Münchener Kammerorchesters.

In der symbolhaft im Sonnenglanz abgelaufenen öffentlichen Kundgebung — über Augsburg hinaus „öffentlich“, da sie vom Fernsehen übertragen wurde — auf der Freilichtbühne am Roten Tor entboten die Chöre ihre Grüße durch Einzelaufführungen und sangen zum Schluß gemeinsam unter Karl Gössler, den *genius loci*, die Familie Mozart, grüßend, Mozarts „Dir, Schöpfer des Weltalls“. Oberbürgermeister Dr.

Klaus Müller (Augsburg) kennzeichnete in seiner Ansprache den reichen Anteil Augsburgs an der Musikgeschichte und gedachte vor allem der Taten Albert Greiners. Bürgermeister Adolf Hieber (München), Präsident des Landesverbandes Bayern und des Gesamtverbandes, dankte und umriß in seinen Worten die Aufgabe des Verbandes, wie sie in diesem Treffen nachdrücklich zum Ausdruck gekommen ist.

Unter den zahlreichen Gästen befanden sich als Vertreter des Präsidiums des Gesamtverbandes Oberstadtdirektor Dr. Kuhn (Neuß), als Vertreter des Bayerischen Sängerbundes Bundesvorsitzender Dr. Pfanner, des Schwäbischen Sängerbundes Bundesvorsitzender Dr. Weidemann, ferner Prof. Karl Marx (Stuttgart) und eine Reihe der Komponisten, deren Werke zur Aufführung gelangten.

Der unter dem Vorsitz von Präsident Hieber stehende Verbandstag, der im Rahmen des Treffens durchgeführt wurde, befaßte sich u. a. mit der Frage nach dem Ort des Treffens 1958; in Aussicht genommen wurden Lindau, Passau, Regensburg oder Nürnberg.

ev

Singkreis Heilbronn symbolisch für 851 deutsche Chöre ausgezeichnet

Bundespräsident überreicht Zelter-Plakette

Zum ersten Male verlieh in einem feierlichen Festakt Bundespräsident Prof. Heuss in den Kölner Messehallen die Karl-Zelter-Plakette für deutsche Chorvereinigungen, die über 100 Jahre bestehen und sich um die Pflege des deutschen Chorgesanges und des Volksliedes verdient gemacht haben. Der Singkreis Heilbronn erhielt die Plakette symbolisch, stellvertretend für 851 andere deutsche Chöre, denen die Plakette ebenfalls verliehen wurde. Unter dem brausenden Gelächter der rund tausend Sänger in den Messehallen sagte der Bundespräsident, er habe auf einen Faksimile-Stempel verzichtet und die über 800 Verleihungsurkunden „unter Stöhnen, aber auch mit großer Freude“ persönlich unterschrieben.

(Über den Festakt bringen wir im nächsten Heft einen ausführlichen Bericht.)

Der *Stuttgarter Kammerchor* (Leitung Martin Hahn) konzertierte erfolgreich zum 6. Male in der Schweiz und sang u. a. in Bern, Neuchâtel, Genf, Konolfingen und Rapperswil außer Werken von Schütz, Bach, Brahms, Bruckner Motetten von Reger, Pepping und David. Er wurde erneut zu einer Reise in die französische Schweiz eingeladen und wird in Luzern, Neuchâtel, Lausanne, Biehl, Freiburg, La Chaux de Fonds, Yverdon und Genf konzertieren. Am 8. und 9. Februar wird der Chor in der Tonhalle Zürich konzertieren, anschließend bei dem Pergolesi-Festival mitwirken und im Herbst 1958 wird er eine Tournee nach Portugal, Spanien und Frankreich antreten.

Das vom Südwestfunk preisgekrönte geistliche Chorkwerk von Heino Schubert gelangt vom Chor der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br. unter Leitung von Prof. Herbert Froitzheim zur Uraufführung.

Die *Kantorei Barmen-Gemarke* (Leitung Helmut Kahlhöfer) wurde eingeladen, an dem „Internationalen Choral-Festival“ in Cork in Irland teilzunehmen. Bei dieser Gelegenheit reist der Chor zum zweitenmal auf Einladung der „Deutschen Evangelischen Kirche in England“ durch verschiedene englische Städte und singt dort Werke alter und zeitgenössischer Komponisten.

Der *Neumarkter Kammerchor* und das Collegium musicum veranstalteten in der Hofkirche in Neumarkt/Opf. eine Geistliche Abendmusik unter Leitung von Fritz Drexel. Das vorbildlich aufgebaute Programm umfaßte Werke der Barockzeit von Michael Praetorius, Heinrich Schütz, Dietrich Buxtehude und Agostino Steffani. Die Solisten waren Gertraud Kaltenecker (Sopran), Hanne Gschwind-Koch (Alt), Friedrich Brückner-Rüggeberg (Tenor), Traugott Schmohl (Baß), Eberhard Kraus (Orgel) und Klaus Wunderer (Continuo-Cello).

Der *Stuttgarter Oratorienchor* (Leitung Martin Hahn) führte die Matthäus-Passion von Bach auf und bereitet für den Oktober eine Festaufführung des „Messias“ von Händel aus Anlaß seines 110jährigen Bestehens vor. Im Dezember bringt er neben dem Offertorium in B-Dur von Franz Schubert die C-Dur-Messe von Beethoven zur Aufführung. Für Ende Mai bereitet er eine Reise durch Thüringen mit Konzerten in Gotha, Meiningen, Erfurt, Eisenach und Weimar vor.

Franz Kelch (München) sang die Christusworte der Bachschen Passionen in Düsseldorf, Karlsruhe, Heidelberg, Reutlingen und Stuttgart (Übertragung durch den Süddeutschen Rundfunk), das Verdi-Requiem in Hof, die „Schöpfung“ mehrmals mit den Münchener Philharmonikern, den Herrn im „Spielhansl“ von Fritz Büchtger beim Augsburger Chortreffen, die h-Moll-Messe in Aschaffenburg sowie die deutsche Erstaufführung des weltlichen Oratoriums „Vom Tode“ von Karl Schiske unter Martin Stephani in Wuppertal mit großem Erfolg. Eine kürzlich aufgenommene Schallplatte mit Bach- und Buxtehude-Kantaten (Erato) unter Prof. Fritz Werner wurde mit der höchsten Auszeichnung, dem „Grand Prix“, bedacht. Nach der L'incoronazione di Poppea von Monteverdi (Concert Hall) und der Johannes-Passion von Bach (Grammophon) ist dies die dritte Schallplatte, die unter Mitwirkung von Franz Kelch diese Auszeichnung erhielt.

Der Offenbacher „Sängerverein von 1826“ (künstlerischer Leiter: Horst Welter) gedachte der Zerstörung der Stadt Hanau in einem gemeinsamen Konzert mit dem Hanauer Oratorienchor mit dem „Schicksalslied“ und dem „Deutschen Requiem“ von Brahms. Der Chor hatte auch bei den Schallplattenaufnahmen der „Meistersinger von Nürnberg“ von Richard Wagner durch die Firma Concert Hall GmbH. mitgewirkt. Am 17. Juni brachte der Chor Haydns „Jahreszeiten“ in Darmstadt gemeinsam mit dem dortigen Instrumentalverein zur Aufführung.

Die Johannes-Kantorei Erkrath unter der Leitung von Clemens Brinkmann brachte die Matthäus-Passion von Johann Walter, dem Freund und musikalischen Berater Luthers, zur Aufführung. In der gleichen Passionsfeierstunde in der Franziskanerkirche waren „Die sieben Worte am Kreuz“ von Ludwig Senfl zu hören.

Hans Grischkat hat mit dem Reutlinger Singkreis die Kantate „Vom Reiche Gottes“ von Bach zur Aufführung gebracht. Das Werk ist eine abendfüllende Kantaten-Zusammenstellung, die Hans Grischkat getroffen hat, um einzelne bedeutende Teile des Bachschen Kantatenwerks, die aus mancherlei Gründen so gut wie nie aufgeführt worden und deshalb unbekannt geblieben waren, vor dem völligen Vergessen zu bewahren und der Praxis wieder zu erschließen.

DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V.

SCHRIFTFLEITER: LUDWIG WISMAYER, MÜNCHEN 27, MAUERKIRCHERSTR. 43, TEL. 483060

Ist Singen not?

Theodor W. Adorno hat ein scharfes Büchlein geschrieben: „Dissonanzen“ (erschienen im Verlag Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen). Als Inhaber eines Lehrstuhls für Philosophie und Soziologie an der Frankfurter Universität und Direktor des Frankfurter Instituts für Sozialforschung geht es Adorno und seiner kritischen Natur vor allem um soziologische Probleme in der Situation der Musik der Gegenwart. In einem besonders ausführlichen Abschnitt setzt er sich mit der musikalischen Jugendbewegung auseinander, mit der Singbewegung, mit all jenen musikalischen Bestrebungen seit dem Ersten Weltkrieg etwa und ihren sich bis heute auswirkenden Ideen, die Adorno „musikpädagogische Musik“ nennt. Die Gegensätze sind etwa die Anschauung von Georg Götsch („Bücher statt Begegnungen“ in „Junge Musik“ 1955 I, S. 4 ff.), wonach das Ziel der Singbewegung „mehr soziologisch als musikalisch“ sei, und Adorno (Darmstädter Thesen): „Nur wenn Kunst dem eigenen Bewegungsgesetz folgt, tut sie das gesellschaftlich Rechte.“

Die Singschulen haben, wie in der Antwort an Klaus Metzger im vorigen Heft der „Singschule“ deutlich erklärt ist, mit der Singbewegung keine Zusammenhänge, wenn nicht eben in der Pflege des Singens. Diese äußerliche Gemeinsamkeit — äußerlich, weil Singen dort eine gemeinschaftsbildende, also gesellschaftliche Funktion, in den Singschulen aber eine musikerziehende, menschenbildende bedeutet — läßt uns an der Schrift Adornos nicht achtlos vorübergehen, denn Adorno schreibt (S. 75):

„Wer verlangt, daß man mitgesungen haben müsse, ehe man den Mund aufmachen darf, wird anführen, Singen sei ein menschliches Grundverhalten, eine „Befindlichkeit“, ein Existential und darum vorweg förderungswert. Wäre es selbst den Leitern der Jugendmusik gelungen, die von ihnen Erfaßten zum hemmungslosen Singen zu veranlassen — und niemand, der je bei einer „offenen Singstunde“ Fritz Jödes zugegen war, wird dessen eigentümliche Sugestionskraft unterschätzen —, darf dies Verdienst nicht unbestritten bleiben. Nirgends steht geschrieben, daß Singen not sei. Zu fragen ist, was gesungen wird, wie und in welchem Ambiente.“

Ist Singen ein menschliches Grundverhalten?, eine Befindlichkeit? Der Mutter des Singens, der Sprache, wird niemand die Eigenschaften eines menschlichen Grundverhaltens absprechen — sie ist eine „Befindlichkeit“. Man müßte nun, um die Beziehung richtig herzustellen, weiterfragen: „Ist die Musik ein menschliches Grundverhalten?“ Das zu bejahen, widerspricht Adornos Ansicht von der Kunst, die ihren eigenen Bewegungsgesetzen folge. Und es steht auch nirgends geschrieben, daß Musik not sei. Sie kann aber ohne

den Menschen nicht sein, ohne sein Schöpfen, sein Tun, sein Hören. Singen ist ohne Zweifel zumindest ein musikalisches Grundverhalten, wenn nicht die erste musikalische Befindlichkeit. Insofern ist Singen dort immer not, wo mit Musik begonnen wird. Insofern fällt Singen mit der Jugend, mit Kindern immer unter Adornos ominöse Rubrik „musikpädagogischer Musik“, und insofern gehören die Singschulen zu jenen Kreisen, die in dem Kapitel „Kritik des Musikanten“ mitbetroffen sein könnten.

Allerdings ein Wesentliches distanziert die Singschulen wieder davon: Singen wird in den Singschulen nicht als „Weltanschauung“ betrachtet. Wohl aber als gesunde Basis der Musik, um die allein die Singschulen sich bemühen. Der Weg geht über die gesunde Stimme.

Und hier treffen wir uns mit Adornos Satz: „Zu fragen ist, was gesungen wird, wie und in welchem Ambiente“ (Umgebung). Nur daß für den Singschullehrer die Frage des „Wie“ vor dem „Was“ kommt, da beide in kausalem Zusammenhang stehen. Die Frage, wie wird gesungen, stellt die Singschule seit Albert Greiner bis heute, immer und immer wieder, sich selbst und allen, die auch singen oder singen lassen. Wenn Adorno fordert, daß Singen „aufs objektivierte Kunstwerk“ und nicht auf „reale Situationen“ (also auf außerhalb der Musik liegende Situationen und Umgebungen) bezogen werden soll, so unterstreicht das die Aufgabenstellung der Singschulen, die aus dem „Wie“ des Singens das „Was“ in der Form des Kunstwerks gewinnen. Um die Gültigkeit des „Was“ geht das ehrliche Mühen. Fraglich erscheint dabei freilich, ob Adorno mit seiner Forderung nach Autonomie in der Musik, die aus dem Munde von Kindern und Jugendlichen erklingt, zu seinem Recht kommen kann. Wenn er bereits Heinrich Schütz zu „rudimentären Vorformen“ rechnet und ihn in eine „unermeßlich qualitative Differenz“ zu Bach setzt, so möchte man den, der solche Urteile fällt, fragen, was er mit Kindern zu singen für richtig hält.

Woran aber soll sich der jugendliche Geist in jener „geistigen Tätigkeit“ üben, die Adorno gerade für die Neue Musik „zur Auffassung ihrer Polyphonie und ihres komplexen Baus“ verlangt, wenn nicht an „rudimentären Vorformen“, die sich in Werken der Vergangenheit ebenso finden wie in „musikpädagogischer Musik“ der Gegenwart? Adorno spricht von handfesten technischen Maßstäben für gut und schlecht. Sie gelten wohl gerade am meisten für jene Musik, die mit Kindern gepflegt wird, sie gelten für die Musik, wie sie in den Singschulen ausgewählt wird, doppelt streng.

Wer aber schreibt eine „Singübung“ so gültig wie Bachs „Clavierübung“, in der die Synthese von „pädagogischer“ und „autonomer“ Musik sich zum Kunstwerk nahtlos verdichtet hat? Der Ruf nach „Jugendmusik“ (hier ohne weltanschauliche oder organisierte Nebenbedeutung) kann nie verstummen; es liegt mit an den „autonomen“ Komponisten, wenn dort, wo gesungen wird, eine „gewisse graue Trübseligkeit und dumpfe Gedrücktheit“ (Adorno S. 95) herrscht und es hinabgeht „bis zu den trostlosen Spielmusiken und jenen ungezählten Chören, in denen Frau Musica ihr Selbstlob anstimmt“. So bleibt die Frage nach dem „Was“, die Adorno stellt (und mit ihm die Singschulen), zwar die Entscheidung zwischen gut und schlecht, aber leider liegt dazwischen das Mittelmäßige mit der „ästhetischen Beschränktheit“, wie sie Adorno der pädagogischen Musik vorwirft, aus der freilich „eine Tugend zu machen“ gefährlich und untauglich ist (gerade für die Jugend). Da wir die ästhetische Beschränktheit der Jugendmusik als Not nehmen — so gehen wir wenigstens darin mit Adorno einig, auch wenn „Singen“ seiner Ansicht nach nicht „not“ ist.

Ludwig Wismeyer

DER VERBAND BERICHTET

Nur ein kleiner Nachsatz...

Auf einem der Junggesangprogramme 1957 findet sich folgender Nachsatz:

„Die Instrumente für das Orff-Schulwerk wurden mit freundlicher Unterstützung der Eisenwerk-Gesellschaft Maximilianshütte AG. angeschafft.“

Nur ein Nachsatz — für manche Singschule aber ein wertvoller Fingerzeig und für die Sache der Singschulen ein gern und dankbar registriertes Plus. Viele Singschulen sind zwar als städtisch oder gemeindlich subventioniert in ihrem Unterrichtsplan einigermaßen gesichert, was Raum, Notenmaterial und Unterrichtshonorar betrifft, die meisten haben zu ihrer Gründung als Patengabe ihrer Gemeinde ein Klavier bekommen, aber Dinge, die den in der Regel genau bemessenen Etat belasten, muß sich der Singschulleiter meist versagen. Es fehlen Anschauungsmaterial zum Singunterricht und zur Unterweisung im Notenbereich, es fehlen die Mittel für die notwendige Beschaffung der Instrumente für einen rhythmischen Elementarunterricht, von einer Erweiterung der Singschule durch eine Orff-Klasse ganz zu schweigen. Daß oben angeführter Satz auf einem Singschul-Programm stand, beweist aber, wie es wohl möglich ist, auch heute noch Mäzene für eine ideale Angelegenheit zu suchen. Man muß sie nur zu finden wissen. Derlei Förderung hat für die Idee der Singschulen noch den weiteren tröstlichen Inhalt, daß es gerade und besonders in Kreisen der Industrie Männer gibt, die sich noch für derlei, oft für überflüssig erklärte Dinge wie „Singen“ oder „Musizieren“ ansprechen lassen, ja davon angesprochen sind, und nicht zuletzt, daß die Sache der Singschulen keineswegs eine „verlorene“ ist.

Dies zu berichten, verpflichtet uns obiger Fall, der übrigens kein Einzelfall seiner Art ist. —

Junggesang-Programme 1957

Die *Städtische Singschule Sulzbach-Rosenberg*, eine der jüngsten Singschulgründungen, trat mit einer ersten Veranstaltung „Kinder singen und spielen“ am 18. Mai in Sulzbach und am 22. Mai in Rosenberg an die Öffentlichkeit. Das Programm brachte in verschiedenen Sätzen Frühlings- und Handwerkslieder, meist von einem Kammerorchester begleitet, als geschlossene Nummern Kantaten von Cesar Bresgen, Margarete Derlien und Hans Lang. Unter Mitwirkung einer Tanzgruppe und einer Klasse mit „Orff-Instrumentarium“ wurden Bresgens „Bettlerhochzeit“ und drei Lieder aus dem Orff-Schulwerk aufgeführt. Die Leitung hatten die Singschullehrer Rektor Wild, Chorregent Rösch, Kantor Weiß, Franziska Häusler, Ruth Friedemann (Tänze) und der Leiter der Singschule Sulzbach-Rosenberg Oswald Heimbucher.

Über 700 Kinder wirkten bei dem Junggesang der *Städtischen Singschule Schweinfurt* mit, der am 29. und 30. Juni in der Aula der Berufsschule stattfand. Die Vortragsfolge vermittelte einen Einblick in die beiden Arbeitskreise der Schweinfurter Singschule, in das Singen und in das Musizieren. Einleitenden heiteren Volksliedern „Seltsame Geschichten“ (Karl Lampart) folgten „Fünf deutsche Tänze“ von Joseph Haydn für Blockflöten, Streichfideln, Schmalzithern und ein Baßinstrument, die Kinderchorsuite „Eine kleine Reise“ von Robert Saar, die Kantate „Ein neues Kleid zu Lust und Freud“ von Hans Backer, die Uraufführung einer „Kleinen Suite für Fideln und Orff-Instrumente“ von Karl Haus unter Leitung des Komponisten und zum Beschluß Otto Jochums „Tanzliedersuite“ nach deutschen Volksweisen. Die Leitung der einzelnen Gruppen hatten die Singschullehrer Max Dippold, Armind Christ, Karl Schöner und der Direktor der Singschule Schweinfurt Lorenz Schlerf. Ferner wirkte das Nordfranken-Orchester, ehemals Schweinfurter Orchestergemeinschaft, mit.

Die *Singschule Wackersdorf*, erst in diesem Schuljahr gegründet, hielt ihren Junggesang im Gemeinschaftshaus der Bayerischen Braunkohlen-Industrie am 29. Juni. Unter dem Titel „Viel Freude mit sich bringet...“ vereinigten sich die Singschule Wackersdorf unter der Leitung von Hans Lobmayer, die Gesangsgruppe der „Wackersdorfer Deandln“ und eine Chor- und Orchestergruppe, bestehend aus Freunden der Singschule. Volkslieder, Kanons und Kantaten u. a. von Hans Lang, Franz Biebl, Hans Backer, Cesar Bresgen und Felix Oberborbeck wechselten mit Mundartgesängen. Eine Bereicherung fand das Programm durch zwei Sätze aus dem Orff-Schulwerk mit Instrumentarium.

Singschulleiter Hans Reitzamer, Erlangen, leitet zusammen mit Martin Ringel, Lauf, die 22. Schul- und Jugendmusikwoche auf Burg Hoheneck in Franken vom 18. bis 25. August 1957. Als Mitarbeiter sind verzeichnet Professor Fritz Jöde, Hamburg, Alfred von Beckerath, München, und Hildegard Behem, Neustadt a. d. Aisch. Die Arbeitsgebiete umfassen „Lied, Musik und Tanz der Völker“ (Jöde), Chormusik sowie Praxis des Schul- und Jugendchors (Ringel), Instrumentalmusik, Orff-Schulwerk und Jugendkantaten (Reitzamer), Rhythmik und Tanz (Behem), Musikalisches Laienspiel (v. Beckerath).

Die Einführungen durch Ludwig Wismeyer in die Praxis des Orff-Schulwerks als Elementarunterricht an Volksschulen in Oberfranken wurden fortgesetzt mit Tagesvorträgen und -übungen in Hof, Marktedwitz, Kulmbach, Kronach und Forchheim.

Die diesjährige *Fränkische Sing- und Spielwoche* findet unter Leitung von Hermann Faul, Nürnberg, vom 24. Juli bis 31. Juli wiederum in *Ansbach* statt. Als Mitarbeiter konnten gewonnen werden: Studienrat Tiedemann, Windsheim (neue Kantaten), Mittelschullehrer Ewald Trattmann, Neustadt/Waldnab (Orchester), Studienrat Greitner, Nürnberg (Kammermusik und Eichendorff-Lieder der Gegenwart), Gerhard Frießlich, Fürth in Bay./Wien (Orffsches Schulwerk), Alfred Wienand, Mainaschaff./Ufr. (Volkstanz und Rhythmik), Lehrer Dietrich Spengler, Ansbach, und Eugen Roß, Nürnberg. Die Teilnehmer besuchen zur Ergänzung der eigenen Arbeit gleichzeitig einige der berühmten Konzerte der 10. Bach-Woche Ansbach mit dem Thomaner-Chor, Leipzig (Kurt Thomas), dem Bach-Chor, München (Karl Richter): Matthäus-Passion, Johannes-Passion, Hohe Messe in h-Moll sowie den großen ausländischen Solisten. Die Kosten sind sparsam berechnet. Studierende, Oberschüler, Junglehrer und Angehörige von Jugendverbänden erhalten auf Antrag weitgehende Ermäßigung. Prospektanforderung und Anmeldung sind zu richten an: Lehrer Hermann Faul, Leiter des Fränkischen Jugendmusik- und Kantatenkreises in Nürnberg, Schweinauer Hauptstraße 46 I, Telefon 66 10 61.

In Pregassona, einem kleinen Dorf des Kantons Tessin (Schweiz), gab das „Atelier“ jungen Musikern Gelegenheit, sich vom 1. bis 13. Juli mit moderner Musik auseinanderzusetzen. Jungen Instrumentalisten wurde ermöglicht, in direkten Kontakt mit der Musik unserer Zeit zu gelangen, indem sie die Werke selbst spielten. Einer beschränkten Anzahl junger Komponisten soll es erlaubt sein, ihre Werke in Orchesterproben und Privataufführungen zu hören. Die Haupttrichtungen der zeitgenössischen Musik werden durch Abhören von Schallplatten, durch Analysen, Vorträge und Diskussionen studiert. Die Orchesterarbeit steht unter der Leitung von Francis Travis, einem jungen amerikanischen Dirigenten, der mehrere Jahre Schüler Hermann Scherchens war.

Der Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie (BDI) hat auf einer Tagung in Augsburg das Jahresprogramm bekanntgegeben. Stipendien an den künstlerischen Nachwuchs werden auch in diesem Jahr in vollem Umfang verteilt. Neuerdings sollen sie auch jungen Kräften gewährt werden, die sich zu Formgestalten der Industrie heranbilden wollen. Mit der „Altenberger Messe“ von Johannes Drießler wird der Kulturkreis im September erstmals das Werk eines Stipendiaten in den Mittelpunkt der künstlerischen Veranstaltungen seiner Jahreshauptversammlung stellen. Am 22. Juni ist die inzwischen fertiggestellte dritte Orgel von Ottobeuren mit einem Festkonzert namhafter deutscher und französischer Organisten ihrer Bestimmung übergeben worden. Neben der literarischen wird nun auch eine musikalische Jahresgabe vorbereitet: eine Langspielplatte, die konzertreife Musikstipendiaten des Kulturkreises mit zum Teil bekannten Orchestern der Öffentlichkeit vorstellt. Gleichzeitig wurde die Museumsspende 1956 an elf deutsche Museen verteilt.

Im Mai 1958 will die Hansestadt Hamburg den 125. Geburtstag von Johannes Brahms mit einer Gedenkwoche festlich begehen. Im Stadtrat wird außerdem die Gründung eines Brahms-Instituts für Hamburg erwogen, dessen Aufgabe es u. a. sein soll, eine Brahms-Bibliographie herauszugeben.

Für junge bedürftige Musiker und Studenten hat die *Richard-Wagner-Stipendienstiftung*, die in diesem Jahr auf ihr 75jähriges Bestehen zurückblicken kann, seit 1951 126900 DM an Stipendien vergeben.



UHER
TONBANDGERÄTE

lebende Erinnerung

*Uher baut nur Tonbandgeräte in sechs verschiedenen Spezialausführungen
UHER WERKE MÜNCHEN GMBH

MÁTYÁS SEIBER

Neue Rhythmen

für instruktive Zwecke

Leichte Tänze

Ein Querschnitt durch die neuen Tanzrhythmen für instruktive Zwecke

Piano solo, 2 Hefte je DM 3,—

Piano vierhändig DM 4,—

1 oder 2 Violinen und Piano (oder 2 Violinen allein), Heft 1 DM 3,—

Rhythmische Studien

für Piano DM 3,50

Durch den Musikalienhandel zu beziehen

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

WILLY BURKHARD

DAS JAHR

Oratorium für gemischten Chor, Sopran-, Alt-, Baß-Solo und Orchester op. 62 (1940/41). Dichtung von Hermann Hiltbrunner. Uraufführung im Februar 1942 unter Paul Sacher in Basel.

Aufführungsmaterial leihweise.

Die Presse berichtet über die bisherigen Aufführungen:

In seinem Naturoratorium „Das Jahr“ herrscht ein mystisch-religiöser Grundzug. Die Chöre bilden das gewaltige Gerüst. Sie sind die Träger des rein geistigen Gehaltes. Die Soli sind aus ihnen entwickelt, treten ihnen „erläuternd“, verbildlichend zur Seite, schaffen auch die nötigen dynamischen und stilistischen Kontraste. Eine sehr wichtige Rolle in Burkhard's Oratorium spielt das Orchester. Auch hier ein überwältigender Reichtum an Phantasie und Können. Sinfonischer und charakteristischer Stil schaffen elementare Kontraste. Wieder ist eine ereignishaft Tat für unser schweizerisches Musikschaffen mit seinem Namen verknüpft.

(Basler Nachrichten 1942)

Seine Musik ist stimmungshaft erdgebunden, in ihren Höhepunkten von einer sanguinischen Freude am Diesseits getragen. Ein kräftiger melodischer Sinn beherrscht die Einfälle; die Farben werden pastos aufgetragen, und al fresco binden sich Gesangslinie, Chor und Orchester zu Komplexen von großzügiger Anlage. Bei Willy Burkhard überwiegt die Bejahung des Lebendigen und Irdischen.

(H. H. Stuckenschmidt
in der „Neuen Zeitung“ 1950)

„Das Jahr“ ist Burkhard's komplexeste Schöpfung; zwischen dem Glanz und Größe ausstrahlenden Sommer-Choral und dem weich schwingenden Alt-Solo und dem aus ihm hervorgehenden Chorsatz „Erde schneebedeckt“ liegen viele Zonen, und für jede hat Burkhard mit den reichen Mitteln seiner polyphonen Tonsprache persönliche und zugleich allgemeinverbindliche Formulierungen gefunden.

(Dr. Willy Schuh
in der „Neuen Zürcher Zeitung“ 1950)

Sicher gehört dieses Werk zu den am stärksten inspirierten des Komponisten. Schon die Tatsache, daß mit der Dichtung Hermann Hiltbrunners Worte eines Ebenbürtigen und Seelenverwandten für das Vokalwerk zur Verfügung standen, war ein Glücksfall. Beide Künstler verbindet — neben einer bei Burkhard zentralen christlichen Religiosität — die Andacht vor den Werken der Schöpfung.

(Basler Nachrichten 1956)

BÄRENREITER-VERLAG
KASSEL UND BASEL

MUSIKALISCHES SCHRIFTTUM

Otto Erich Deutsch

Neue Schubert-Dokumente

brosch. DM 3,—

Sam. Fisch und J. Feurer

Wegleitung für einen Schulgesang auf relativer Grundlage

brosch. DM 2,50

Hermann Haller

Leitfaden zur Einführung in die Harmonielehre

zum Gebrauch im Instrumentalunterricht und an
Seminaren

brosch. DM 2,75

Hugo Herold und Rich. Noatzsch

Grundlagen allgemeiner Musikbildung

Hilfs- u. Nachschlagebuch für Schüler und Musikfreunde

brosch. DM 4,50

Walther Reinhart

Die Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach und deren Probleme

brosch. DM 8,—

Rudolf Schoch

Blockflötenstunden bei Rudolf Schoch

Eine Wegleitung für den Anfänger-Gruppenunterricht

brosch. DM 2,75

Rudolf Steglich

Über die „kantable Art“ der Musik Johann Sebastian Bachs

brosch. DM 3,50

VERLAG HUG & CO. Postfach Zürich 22

HONORÉ DAUMIER
(1808 – 1879)
aus der Reihe
„Pariser Silhouetten“

TYPES PARISIENS.



„Ob es tatsächlich Leute gibt, die
denen ähnlich sehen, M. Durand?“

Der geniale Spötter Daumier hat mit diesen beiden Typen, wie es scheint, seine Pariser Mitbürger insgesamt aufs Korn genommen. Gibt es nicht allenthalben diese Witzbolde wider Willen, die sich an einer Typenschilderung ergötzen, ohne zu ahnen, daß sie am Ende wohl gar selbst gemeint sein könnten? Der Mitwelt den Spiegel vorzuhalten, gehört zum Metier des Publizisten. Ob sie sich darin erkennt, bleibt ihr selbst überlassen. Der Frankfurter Allgemeinen Zeitung sagt man nach, daß sie ein wahrheitsgetreuer und unbestechlicher Spiegel der Ereignisse und Gestalten sei. Darin liegt wohl auch das Geheimnis ihres Aufstieges zur führenden deutschen Tageszeitung. Für den geistigen Kontakt der Frankfurter Allgemeinen mit ihrer Leserschaft ist eine Feststellung bezeichnend, die bei einem literarischen Gespräch im Hamburger Fernsehfunk getroffen wurde. Auf die Frage eines Literaturkritikers, ob eine Reaktion auf die Buchbesprechungen in Presse und Funk zu spüren sei, antwortete die Leiterin einer Hamburger Bibliothek spontan: „Ja, wir merken das am besten, wenn ein Buch in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung samstags besprochen wird; dann wird es montags immer wieder verlangt.“ Mit einer durchschnittlichen Tagesauflage von über 190000 Exemplaren ist die Frankfurter Allgemeine im ganzen Bundesgebiet und im Ausland verbreitet. Das Monatsabonnement kostet 4,50 DM. Wir senden Ihnen gern einige Probezeitungen. Schreiben Sie bitte an unseren Verlag in Frankfurt am Main, Börsenstraße 2-4.

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLINS

BERLIN	HOCHSCHULE FÜR MUSIK, BERLIN Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstr. 1, Tel. 32 51 81	Direktor: Prof. Boris Blacher Stellv. Direktor: Prof. Joseph Ahrens
Komposition und Tonsatz (Pepping, Blacher, Chemin-Petit). — Dirigieren (Lindemann, Jakobi, Peter). — Gesang und Opernschule (Prohaska, Baum, Götte, Ivogün, Leider, Ludwig). — Tasteninstrumente (Ahrens, Beltz, Puchelt, Riebensahm, Roloff). — Streichinstrumente (Seiler, Borries, Schulz, Taschner, Mahlke, Klemm, Dörner, Schumacher). — Bläser- und sonstige Orchesterinstrumente (Jacobs, Arnoldt, Bode, Frenz, Fugmann, Geuser, Gillmann, Lembens, Nicolet). — Musikerziehung / Schulmusik / Privatmusik / Jugend- und Volksmusik (Stoverock, Bergese, Borris, Gutzmann). — Kirchenmusik (Ahrens, Grote, Heintze). — Akust. Abteilung — Operndichorschule — Orchesterschule.		
DETMOLD	NORDWESTDEUTSCHE MUSIKAKADEMIE Detmold, Neustadt 12, Tel. 31 45/46	Direktor: Prof. Wilhelm Maler Stellv. Direktor: Prof. Dr. M. Schneider
Komp. u. Tons.: Bialas, Keller, Klebe, Maler. — Ord. u. Orchesterdirigieren: König. — Chor u. Chordirig.: Stephani. — Gesang u. Opernschule: Bialas-Specht, Creuzburg, Hinrichs, Humperdinck, Husler, Lindenbaum, Maler-Fitting. — Tasteninstr.: Hansen, Kretschmar-Fischer, Lechner, Natermann, Richter-Haaser, v. Haimberger, Lorenz, Menne, Redel-Seidler. — Streichinstr.: Heister, Isseimann, Müller, Münch-Holland, Strub, Varga. — Blasinstr.: Hennige, Michaels, Neudecker, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Winschermann. — Schlagz.: Scherz. — Harfe: Wagner. — Kammermusik: Strub. — Gehörbildung: Quistorp. — Rhythmik: Jaenicke. — Höhere Schulmusik u. PM-Seminar: Bialas, Dr. Eberth, Dr. Lorenzen, Weiß u. a. — Ev. Kirchenmusik: Dr. Schneider, Dr. Reindell, Steche. — Tonmeister-Ausb.: Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — Mus.-Wiss.: Dr. Jung. — Sprecherz.: Dr. Uhlenbruch. — Aufnahmeprüfung für Wintersemester 1957: 1. u. 2. 10. 1957.		
FRANKFURT/M.	STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK Frankfurt/M., Eschersheimer Landstraße 33 Telefon 55 44 14 und 59 16 73	Geschäftsführende Leitung: Stadtrat Dr. vom Rath Professoren Flinsch, Lenzewski
Abt. Kirchenmusik (Walcha), Abt. Schulmusik (Noack), Privatmusiklehrer-Seminar (Noack), Klasse Komposition (Hessenberg), Soloklasse Gesang (Lohmann), Opernschule (Vondenhoff), Soloklasse Klavier (Leopolder), Soloklasse Violine (Lenzewski), Soloklasse Cello (Molzahn), Orchesterschule (Biersack), Kammermusik (Lenzewski). Theorie: Baither, Biersack, Hessenberg, Puetter, Zipp. — Gesang: Becker, Daden, Gründler, Lohmann, von Stetten. — Klavier: Arnold, Büchner, Flinsch, Flößner (Methodik), Freitag, Krutisch, Leopolder, Seufert, Sott, Weiß. — Violine und Bratsche: Graet-Mönch, Herrmann, Lenzewski, Peters, Presuhn. — Cello: Molzahn. — Orgel: Bochmann, Jaenicke, Köhler, Troost, Walcha. — Cembalo: Jäger, Walcha. — Blockflöte: Fricke, Steinbichler. — Rhythmik: Awanowa. — Bläser- und sonstige Orchesterinstrumente: Cremer, Englert, Goepfert, Jung, Käppler, Lukas, Naumann, Pohlens, W. Schmidt, Schneider, Stegner. — Chor: Felgner.		
FREIBURG/BR.	STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK Freiburg im Breisgau, Münsterplatz 30 Telefon 3 18 34, App. 204	Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann
Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kessler, Neumeyer, C. Ueter. — Musikgeschichte: Dr. Hammerstein. — Dirigieren: Froitzheim, C. Ueter. — Gesang u. Opernschule: v. Winterfeldt, Harlan, Int. Lehmann, C. Ueter, Brena, L. Ueter. — Klavier: Seemann, Picht-Axenfeld, Fernow, Finke, Hatz, Klodt, Krebs, Riegler-Gutjahr, Schirmer, Westphal. — Hist. Tasteninstr.: Neumeyer. — Orgel: Kraft, Kessler, Dr. Winter. — Violine: Vègh, Grehling, Nauber. — Viola und Kammermusik: Koch. — Cello: Teichmanis, Wilke. — Flöte und alte Kammermusik: Dr. Scheck, Diesselhorst. — Kath. Kirchenmusik: Dr. Winter. — Ev. Kirchenmusik: Dr. Dr. Gurliitt, Kessler. — Schulmusik: Dr. Hammerstein. — Orchesterschule: Dr. Scheck, Plath, Kaiser, Kalleve, Leonards, Gastrock, Fröhlich, Hempel, Köhler, Schlager. — PM-Seminar: Dr. Doflein. — Rhythmik: Kohrs.		
HAMBURG	STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK Hamburg 13, Harvestehuderweg 12 Telefon 44 10 71	Direktor: Prof. Philipp Jarnach
Komposition und Satzlehre: Ditzel, Jarnach, Klußmann, Micheelsen, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — Dirigieren: Brückner-Rüggeberg, Dr. Schmidt-Isserstedt. — Chorl. u. Chor: Detel. — Gesang u. Opernklasse: u. a. Guilleaume, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Witt, Wolff. — Klavier: u. a. Erdmann, Fromm-Michaels, Gebhardt, Hauschild, Schröter. — Orgel: u. a. Förstemann, Trammitz. — Streichinstrumente: u. a. Hamann, Hanke, Hauptmann, Lang, Röhn, Schüdner, Troester. — Bläser- und sonstige Orchesterinstrumente: Brinckmann, Eggers, Grundmann, Huth, Nellesen, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — Harfe: Meisen. — Seminare: Priv.-Musik: Schröter; Schulmusik (Volks- und höh. Schulen): Detel. — Ev. Kirchenmusik: Micheelsen. — Musikwissenschaft: Dr. Feldmann. — Schauspiel: Marks. — Semesterbeginn: Anf. April und Anf. Oktober.		
KÖLN	STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK Köln, Dagobertstr. 38, Fernruf 7 04 41/7 04 51 (Zentrale Johannishaus)	Direktor: Prof. Heinz Schröter
Hochschulklassen: Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — Klavier: Anwander, Pillney, Schmidt-Neuhaus. — Geige: Gertler, Zitzmann. — Cello: Frank, Steiner. — Komposition: Dr. h. c. Martin, Petzold. — Dirigieren: von der Nahmer, Schieri, Wand. — Orgel: Dr. Klotz, Zimmermann. — Kammermusik: Frank. — Opernschule: von der Nahmer, Reinhardt. — Institut für Schulmusik: N. Schneider. — Institut für Kath. Kirchenmusik: Msgr. Wendel. — Institut für Ev. Kirchenmusik: Dr. Klotz. — Privatmusiklehrerseminar. — Orchesterschule: Dr. Steves. — Seminar für Volks- und Jugendmusik: Schieri. — Orchester: Classens. — Chor: Schroeder.		
MÜNCHEN	STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK (gegr. 1846) München 8, Äußere Prinzregentenstraße 4, Tel. 45 89 31	Präsident: Prof. Karl Höller Direktor: Prof. Anton Walter
Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Carl Orff, Harald Genzmer, Wolfgang Jacobi, Gotth. E. Lessing, Kurt Eichhorn, Adolf Mennerich, Dr. Johannes Hafner, Rosl Schmid, Erik Then-Berg, Friedrich Wührer, Kurt Arnold, Oskar Koebel, Dr. Fritz Linden, Maria Hindemith-Landes, Li Stadelmann, Karl Richter, Wilhelm Stroß, Valentin Härtl, Jost Raba, Kurt Stiehler, Edith v. Voigtländer, Georg Schmid, Hermann v. Beckerath, Walter Reichardt, Gerhard Hüsch, Annelies Kupper, Franz Theo Reuter, Hedwig Fichtmüller, Hans Altmann, Dr. Erich Valentin, Wilhelm Gebhardt. — Unterrichtet in allen Lehrfächern der Musik, Opernschule, Tonkünstl. Lehramt, Privatmusiklehrer-Seminar, Orchestervorschule.		
STUTTGART	STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK Urbansplatz 2, Telefon 2 20 41/42	Direktor: Prof. Hermann Reutter Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth
Komp.: Brehme, David, Frommel, Komma, Marx, Mohler, Reutter. — Gesang: Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Paulus, Siben, Sihler. — Streichinstr.: Hoelscher, Kessinger, Kergl, Müller-Craillsheim, Stefansky, Steffen-Wendling, Stiehler. Klavier: Erfurth, Horbowski, Kreutz, Lautner, Uhde. — Orgel: Gerock, Liedeker, Metzger, Nowakowski, Renz. — Orch.-Instr.: Burum, Glas, Graeser, Hermann, Jungnitsch, Krümming, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stösser, Strebel, Widmaier. — Alte Instr.: Prätorius, Niggemann. — Sprechen: Muff-Stenz. — Rhythmik: Pistor, Bünner, Ellersiek. — Chor u. Chorlgt.: Grischkat. — Oper, Orchester, Dirigieren: Zwißler. — Schauspiel: Ackermann, Barth. — Liedklasse: Reutter. — Kammermusik: Giesen. — Bläserstudio: Dreisbach. — Musikwissenschaft: Gerstenberg, Komma. — Schulmusik: Marx, Binkowski. — Privatmusiklehrer-Seminar: Kreutz. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.		

städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner

Dozenten: Reinhold Barchet, Harro Dicks, Hermann Heiss, Konrad Lechner, Hans Leygraf, Gerhard Meyer-Sichting, Wolfgang Widmaier, Heinz Refhuss.

Meisterklassen und Ausbildungsklassen

Opern- und Orchesterschule

Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen

Auskunft und Anmeldung:

Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4
Tel. 80 31, Nebenstelle 339

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Dr. Gerhard Nestler

Abteilungen für: Privatmusiklehrer, Schulmusik, Kirchenmusik, Solistenausbildungsklasse, Chorerziehung, Opern- und Orchesterschule.

Klavier: Prof. Rehberg (Meisterklasse), Knieper, Rybing, Prof. Schelb, Slavin. — Violine: Stanske (Meisterklasse), Kiskemper. — Bratsche: Dietrich (Meisterklasse). — Violoncello: Koscielny (Meisterklasse), Spengler. — Gesang: Müller (Meisterklasse), Kammersängerin Elisabeth Friedrich, Hartwig, Berberich-Rahner. — Dirigieren: Generalmusikdirektor Krannhals. — Flöte: Delius. — Blasinstrumente: Mitgl. der Bad Staatskapelle. — Hochschulorchester: Dietrich. — Chorerziehung: Wehrle. — Opernschule: Generalmusikdirektor Krannhals. — Musiktheorie u. Musikgeschichte: Direktor Dr. Nestler, Hesse, Prof. Krauss, Prof. Schelb (Komposition).

Auskunft durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung: Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- u. Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privat-Musik-Lehrer und Rhythmische Erziehung, ev. u. kath. Kirchenmusik, Opern- und Operndrorchschule, Studio für neue Musik.

Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer

Leitung: Kurt Jooss

Abteilung Schauspiel und Sprechen:

Leitung: Heinz Dietrich Kenter

Essen-Werden — Telefon 49 24 51/3

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76 · Ruf: 7 26 90

Direktor: Hanns Reinartz

Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst.

Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusik-lehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

Akademie für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar von Knorr

Ausbildungsklassen

für Komposition, Dirigieren, Gesang, Klavier, Harfe, alle Streich- und Blasinstrumente

Solistenklassen

Abteilung für Kirchenmusik (A-Prüfung)

Musikseminar, Rhythmikseminar

Schulmusikabteilung

(Ausbildungszweige für höhere Schulen u. Mittelschulen)

Opernabteilung / Schauspielabteilung

Fachabteilung Tanz / Orchesterschule

Auskunft erteilt die Geschäftsstelle der Akademie,
Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 6 12 47

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3
(3 17 38)

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg

Direktor: Dr. Fritz Schnell

stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. — Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.

Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

GUTES CEMBALO

(nach Möglichkeit zweimanualig)

zu mieten gesucht.

Angebote an die Staatl. aner. Hochschule für Musik und Theater, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50.

Schleswig-Holsteinische Musikakademie und Norddeutsche Orgelschule Lübeck

Direktor: Jens Rohwer

Am Jerusalemsberg 4, Telefon 2 07 10 Semesterbeginn 1. April u. 1. Oktober

Meisterklassen (Klavier: E. Hansen, Orgel: Prof. W. Kraft, Violine: Fr. Wührer, Violoncello: Prof. R. Metzmacher); Ausbildungsklassen: Komposition, Klavier, Cembalo, Orgel, Violine, Viola (Bratsche), Viola d'amore, Violoncello, Kontrabaß, Blockflöte, Gambe, Viola da gamba, Fidel, Querflöte, Flauto traverso, Gesang (Stimmführung, Lied, Oratorium, Dramatischer Gesang), Chorleitung, Dirigieren. Orchesterklassen (alle Orchesterinstrumente, eigenes Sinfonie-Übungsorchester), Kirchenmusikalische Abteilung; Privatmusikerzieherseminar; Schulmusikausbildung. Staatl. Prüf.: Künstl. Reife, Orchestermusiker, Privatmusiklehrer Kirchenmusiker (A); Landeskirchl. Prüf. (B u. C).

HANS CORRODI OTHMAR SCHOECK

Bild eines Schaffens

Dritte, umgearbeitete und erweiterte Auflage. 17 x 24 cm, 432 Seiten mit 5 Bildnissen, 198 Notenbeispielen, 2 unveröffentlichten Kompositionen und 3 Faksimiles. In Leinen gebunden Fr. 19,50, DM 18,80.

Das kurz vor dem Tode des großen Schweizer Komponisten erschienene Werk umfaßt das nun abgeschlossene Schaffen Schoecks und deutet es auf dem Hintergrund des Lebens.

Eine hervorragende Monographie

(Musikhandel, Bonn)

VERLAG HUBER & CO.

Frauenfeld/Schweiz

VEREIN MOZARTEUM-ORCHESTER SALZBURG

Der Verein Mozarteum-Orchester bringt die Stelle eines
künstlerischen Leiters

des Mozarteum-Orchesters Salzburg zur Ausschreibung. Bewerbungen sind unter Nachweis der bisherigen Verwendung und fachlichen Befähigung bis spätestens 15. 8. 1957 schriftlich einzureichen. Die künstlerische Leitung des Mozarteums-Orchesters kann am 1. 12. 1957, muß jedoch bis spätestens 1. 9. 1958 übernommen werden. Die Bewerbungen sind an den Verein Mozarteum-Orchester, Salzburg, Schwarzstraße 26, zu richten.

FERIENKURS für Musik in Eichstätt 1957

(Donnerstag, 29. / Freitag 30. / Samstag, 31. August)

Aus dem Arbeitsplan: Gesangs- u. Theorieunterricht als Einheit. *Neu: GENERALMELODIK statt GENERALBASS.* (Die Melodie i. Mittelp. mel. u. harmonischen Geschehens). Gehörs„anschauung“ als Optik im Musikalischen. Das absolute Intervall. Absolutes Handzeichensystem. (Nachweisbare Unterrichtserfolge in kürzester Frist, schon bei 23j. Schülern.) Die Gefahr einer passiven mus. Bildung bei überm. Gebrauch v. Sallplatte u. Magnetofon. Entwicklung der Selbsttätigk. u. Gestaltungskraft d. Schülers. *Freie Diskussion.* Bildung eines Arbeitskreises f. neuzeitl. Reformen in der Mus.-Erziehung. Anmeldung b. Kursleiter Oberstudienrat i. R. Josef Knörl, Eichstätt G 38. (Kursgebühr 10 DM, Psdtkto. 1028 67 PA Nürnberg.) Quartiervermittlg. gegeb.

Internationale Sommerkurse für Kammermusik und Orchester der Musikalischen Jugend Jeunesses Musicales

auf Schloß Weikersheim a. d. T., Württbg., vom 22. Juli bis 19. September 1957

ORCHESTER

- 22. 7. bis 2. 8. **Professor Dr. Hermann Scherchen**
Gravesano/Schweiz
- 5. 8. bis 12. 8. **Dr. Robert Wagner**, Münster/Westfalen
Generalmusikdirektor der Städt. Bühnen
- 14. 8. bis 23. 8. **GMD Gotthold E. Lessing**, München
Professor d. Staatl. Hochschule f. Musik
- 25. 8. bis 1. 9. **Klaus Bernbacher**
Hannover – Bad Nauheim
Leiter des Hessischen Symph.-Orchesters
- 3. 9. bis 10. 9. **Norman Del Mar**
London · Guildhall Music School
- 12. 9. bis 19. 9. **GMD Otto Matzerath**
Frankfurt/Main
Chefdirigent des Hessischen Rundfunks

STREICHER

- 22. 7. bis 10. 8. **August H. Bruinier**, Violine
Braunschweig · Staatsmusikschule
Cyrrill Kopatschka, Violine
Osnabrück · Städtisches Konservatorium
- 14. 8. bis 25. 8. **Professor Bernhard Hamann**, Violine
Margot Hamann, Violine, beide Staatl.
Hochschule für Musik, Hamburg
- 3. 9. bis 16. 9. **Prof. Herm. v. Beckerath**, Violoncello,
München · Staatl. Hochschule für Musik

Künstlerische Leitung: Fritz Büchtger, München · Organisatorische Leitung: Klaus Bieringer, München
Assistenz: Martin Volkmann, Berlin-München.

Kammermusik- und Orchesterkonzerte werden in der Schloßkapelle und im Rittersaal des Schlosses, aber auch im Rahmen der „Bad-Mergentheimer Internationalen Musikwochen“ in der nahe bei Weikersheim gelegenen alten Residenz des Deutschen Ritterordens und bekannten Bäderstadt Mergentheim stattfinden. Anlässlich der „Festlichen Tage Deutscher Jugend“ wird das internationale Jugendsymphonieorchester in Münster/Westfalen konzertieren. Konzerte vor dem Creglinger Riemenschneider-Altar, in der Würzburger Residenz und andernorts schließen sich an.

Musikalische Jugend Deutschlands e. V. · Sektion der Fédération Internationale des Jeunesses Musicales
Generalsekretariat: München 27, Ebersbergerstraße 10

BLÄSER

- 22. 7. bis 13. 8. **Professor Jost Michaels**, Klarinette
Detmold, Nordwestd. Musikakademie
Innerhalb dieses Kurses erfolgt die Einstudierung und Aufführung von I. Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“
Musik. Ltg.: Hilmar Schatz, Baden-Baden
Choreographie: Peter Roleff, München
Regie: M. Volkmann, Berlin-München
- 14. 8. bis 30. 8. **Vladimír Hubát**, Waldhorn
Prag · Tschechische Philharmonie
- 3. 9. bis 17. 9. **Professor René Le Roy**, Flöte
Paris, Conservatoire National de Musique

ASSISTENTEN

- Orchesterkurse
Hikmet Simsek, Ankara/Türkei
- Kammermusikurse
Donald Nold, New York · Klavier
- Kammermusikurse
Karl Bergemann, Hannover · Klavier
- Kammermusikurse
Klaus Schilde, Paris · Klavier u. a.

Wer wohnt wo?

Jede Zeile dieser Anzeigen-Tafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen im ganzen Jahr 6,40 DM

KLAVIER: Grete Altstadt-Grupp , Wiesbaden, Bierstadter Höhe 21, Klassik bis Zeitgenossen
KLAVIER: Sascha Bergdolt , Wuppertal-Sonnborn. Zur Waldesruh 72, Tel. 374 53, Konzerte – Unterricht
KLAVIER: Liesel Cruciger , Krefeld, Germaniastraße 205, Ruf 2 46 40
KLAVIER: Erika Frieser , Köln-Brück, Bruchfeld 8 Tel. 87 33 85
KLAVIER UND CEMBALO: Franzpeter Goebels , Mülheim (Ruhr)-Saarn, Klosterstraße 57, Fernruf 481 88
KLAVIER: Marianne Krasmann , Bremen, Klugkiststr. 2 F, Telefon 479 50
KLAVIER: G. Louegk , München, Möhlstraße 30
KLAVIER: Prof. Karl Hermann Pillney , Staatliche Hochschule für Musik, Köln, Tel. Bensberg 26 27
KLAVIER: Hildegard Schimbke , Naila/Oberfr. Chopin-Spezialistin
KLAVIER: Eleonore Stix , Gauting vor München, Waldpromenade 40, Telefon München 885 60
KLAVIER: Ele Unkelbach-Eckhardt , Mülheim/Ruhr Prinzenhöhe 22, Ruf 49 04 89 Konzerte – Unterricht – Tonbandüberprüfung
VIOLINE: Ernst Hoffmann , Konzert-Violinist, Violinstudio, Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
VIOLINE: Prof. Antonio Mingotti , Meisterkurse, München 22, Kaulbachstraße 68a, Telefon 313 84
CELLO: Carth. Preußner , Marxgrün/Oberfr. (Frankenwald), Landhaus Preußner, Meisterkurse
STREICHTRIO: Herrmann-Trio (Herrmann, Kramer-Büche, Molzahn), Frankfurt/Main, Im Burgfeld 212, Tel. 52 72 56 und Konzertdirektion H. Hoppe, Stuttgart, Landhausstraße 90
ORGEL: Günther Bönigk , Helmbrechts/Oberfr. In- und ausländische Orgelmusik, bes. Gegenwart
SOPRAN: Ruth Bönigk , Helmbrechts/Oberfr. Speziell alte und neue Kirchenmusik
SOPRAN: Tilla Briem , Oratorien, Liederabende, Essen-Werden, Klemensborn 1
SOPRAN (Koloratur): Adele Daniel , Konzertsängerin, Bad Ems (Lahn), Wilhelmsallee 3

SOPRAN: Margot Müller , Hagen (Westf.), Bahnhofstraße 41, Telefon 65 75
SOPRAN: Ruth Siebenborn , Soest (Westf.), Kölner Ring Nr. 43, Tel. 25 77, Konzert, Lied, Oratorium
ALT: Friedel Becker-Brill , Wuppertal-Elberfeld, Schmachtenbergweg 27, Telefon 3 50 39
ALT: Lotte Wolf-Matthäus , Konzert- und Oratoriensängerin, Ilten-Hannover, Telefon Lehrte 857
KONTRA-ALT: Dore Blindow , Oratoriensängerin, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47
TENOR: Wilhelm Kaiser , Konzertsänger, Hannover, Löwenstraße 8
TENOR: Wilhelm Koberg , Konzertsänger, Hamburg 13, Brahmsallee 28, Telefon 44 73 39
TENOR: Horst Sander , Konzertsänger, Ennepetal-Milspe, Kölner Straße 190a, Telefon 37 14
BARITON: Edm. Jördens , Hamburg-Reinbeck, Ruf 72 65 80 Lied – Oratorium – Stimmbildung
BASS-BARITON: Eugen Klein , Städt. Konservatorium Duisburg, Telefon 4 04 66 Wanne-Eickel
BASS-BARITON: Wolfgang Nietzer , Heilbronn, Solothurner Straße 17, Telefon 62 70
BASS: Rainer Grönke , Hannover, Sekretariat Lutter/Barenberg, Seesener Straße 87, Tel. 2 20
GESANGSAUSBILDUNG: Bertha Dammann – Helmut Laue , Mikrophon-Schulung, Hamburg 20, Alsterkrugchaussee 114, Ruf 51 76 82
GESANGSAUSBILDUNG: Prof. Paul Lohmann , Wiesbaden, Umlandstr. 16, und Prof. Franziska Martienßen-Lohmann , Düsseldorf, Kaiserswerther Straße 218
GESANGSSTUDIO: Inge Wisemeyer-Reuter , München 27, Mauerkircherstraße 43, Ruf 48 30 60, Gesangsausbildung, Stimmkontrolle für Sänger und Schauspieler
KONZERTAUSBILDUNG: Ria Schmitz-Gohr , Violine, Bratsche, Gesang- und Opernstudio, Berlin-Lichterfelde, Ringstraße 47a, Tel. 73 68 47, und Köln, Ubierring 56, Tel. 3 29 93
KATH. KIRCHENMUSIK: Karlheinrich Hodes , Schumann-Konservatorium Düsseldorf. Münsterkirche Neuß, Neuß (Rhein), Erftstraße 70

MUSIKANTIQUARIAT HANS SCHNEIDER

Tutzing/Obb. München, Weinstr. 7/I
Postfach – Tel. 475 Tel. 29 48 10

ALLES AUF DEM GEBIETE ERNSTER MUSIK

Klavierauszüge – Partituren – Instrumental- und
Kammermusik – Gesangsnoten – Musikliteratur
Musikalische Seltenheiten und Erstausgaben

Ankauf

Verkauf

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Euis, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

Neuerscheinung!

Sylvestro Ganassi, La Fontegara

Bedeutendstes Schulwerk des Blockflötenspiels a. d. 16. Jh. (Venedig 1535), zugleich früheste systematische Lehre der Verzierungskunst f. d. Blockflöte, andere Blas-, Saiteninstr. u. Gesang. Herausg. v. Hildemarie Peter. DM 9,60

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE



Alle Streichinstrumente gewinnen an Tonschönheit und Zuverlässigkeit durch
NÜRNBERGER KÜNSTLERSAITEN / hervorragend edel in Ton und Ansprache
NÜRNBERGER PRÄZISIONSSTAHLsaiten / aus 30jähriger Erfahrung vielbewährt

Verlangen Sie diese beiden Marken in den Fachgeschäften

„Ich muß immer wieder feststellen, daß die elastischen ‚Nürnbergger Künstler-Saiten‘ auch auf meinem Stradivariello am besten klingen. In der Tonfülle und Klarheit sowie der weichen Ansprache sind diese Saiten unerreich.“
Professor Ludwig Hoelscher

FRITZ JÖDE

zum 70. Geburtstag

*Vom Wesen und Werden der
Jugendmusik*

Mit Zeittafel zur Geschichte
der deutschen Jugendmusik B 10

Die Musikantenfibel

Erstes Sing- und Spielbuch
für die Schule B 109

Das kann ich auch

Kleine Elementarlehre der
Musik mit Singen, Instru-
mentenspiel und Tanz für
Schule und Haus (Einführung
in die »Musikantenfibel« B 9

Der Singkreisel

Schulkanons für alle Gelegen-
heiten des Lebens B 101

Der Fünften

Pentatonische Weisen zum
Singen und Spielen
(Fritz Jöde — Egon Kraus) B 123

Alle singen

Die neue Singstunde von
Fritz Jöde und Willi Träder.
Eine Reihe von einstimmigen
Liedblättern für das offene
Singen in Schule, Haus, Heim
und Bund in Form von ein-
heitlichen Programmen.

(Aus der Reihe »Bausteine für
Musikerziehung und Musik-
pflege«)

Weihnachten

mit Johann Sebastian Bach
Kleine Sing- und Spiel-
musiken in allen möglichen
Besetzungen (Fritz Jöde)
Edition Schott 4226

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUERSCHEINUNGEN

innerhalb der

Dvořák - Gesamtausgabe

(Artia/Prag)

ANTONÍN DVOŘÁK

Klavierkonzert g-moll op. 33
Ausgabe für zwei Klaviere DM 25,—

Klavierquartett Es-dur op. 87
Klavierpartitur mit St. DM 12,—

Legenden für Klavier zu vier
Händen op. 59 DM 7,50

Waldesruhe für Violoncello
und Klavier op. 68 DM 3,50

Romantische Stücke für Vio-
line und Klavier op. 75 DM 4,—

Streichquartett E-dur op. 80
Stimmen DM 7,50
dto. Studienpartitur DM 4,—

8. Symphonie G-dur op. 88
Dirigierpartitur DM 50,—
dto. Studienpartitur DM 6,—

Stabat mater
Klavierauszug br. DM 8,—
Ln. DM 10,50
Chorstimmen je DM 2,—

Verlangen Sie die kostenlose Zusendung
der Einladung zur

Subskription der Dvořák-Gesamtausgabe
nebst der

Einführung „Antonín Dvořák“
(76 Seiten, mit vielen Bildern und Noten-
faksimiles)

ALKOR-EDITION KASSEL

EDITIONS HEUGEL & CIE., PARIS

Aus der Reihe klassischer
STUDIENPARTITUREN
mit deutschen Analysen

BEETHOVEN			DM
1. Streichquartett	in F-Dur op. 18 Nr. 1	. . .	1,40
2. "	in G-Dur op. 18 Nr. 2	. . .	1,40
3. "	in D-Dur op. 18 Nr. 3	. . .	1,40
4. "	in c-Moll op. 18 Nr. 4	. . .	1,40
5. "	in A-Dur op. 18 Nr. 5	. . .	1,40
6. "	in B-Dur op. 18 Nr. 6	. . .	1,40
7. Streichquartett	in F-Dur op. 59 Nr. 1	. . .	1,60
8. "	in e-Moll op. 59 Nr. 2	. . .	1,40
9. "	in C-Dur op. 59 Nr. 3	. . .	1,40
10. Streichquartett	in Es-Dur op. 74	. . .	1,40
11. "	in f-Moll op. 95	. . .	1,40
12. "	in Es-Dur op. 127	. . .	1,60
13. "	in B-Dur op. 130	. . .	1,60
14. "	in cis-Moll op. 131	. . .	1,60
15. "	in a-Moll op. 132	. . .	1,60
16. "	in F-Dur op. 135	. . .	1,40
17. "	in B-Dur op. 133	. . .	1,40
Septett	in Es-Dur op. 20	. . .	1,80
BRAHMS			
Streichquartett	in c-Moll op. 51 Nr. 1	. . .	1,20
Streichquartett	in a-Moll op. 51 Nr. 2	. . .	1,20
Streichquartett	in B-Dur op. 67	. . .	1,20
Klavierquintett	in f-Moll op. 34	. . .	1,80
Quintett für Klarinette und Streicher	op. 115	. . .	1,80

Alleinauslieferung für Deutschland durch

Musikverlag Otto Junne G.m.b.H.

München 15, Mittererstraße 1

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen

Verlangen Sie unsere Kataloge

HERMANN ZILCHER

Deutsches Volksliederspiel

16 Volkslieder für vier Singstimmen und
Klavier op. 32

Eine Anzahl der unvergänglichen Dichtungen aus „Des Knaben Wunderhorn“ wurden im Volksliederspiel stets mit feinem Empfinden für den überzeitlichen Wert der Gedichte, vertont. Solistisch wie auch chorischesetzbar, wird das Liederspiel für vier gemischte Stimmen und Klavier vielfach Verwendung finden können.

3 Hefte (Partituren) je 3,50 DM mit je
4 Singstimmen je 1,20 DM

BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN



KLAVICHORDE
SPINETTE
CEMBALI
HAMMERFLÜGEL

überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

Nürnberg · Marienortgraben 1 · Bamberg

Untergang?

oder Schöpfung einer neuen Gesellschaftsordnung!

Dieses ist nicht nur die Alternative unserer Zeit, sondern auch der Titel eines Buches, das soeben erschien und – sozusagen 5 Minuten vor 12 – einen begehren Ausweg aus der derzeitigen Weltsituation zeigt. Das Buch ist kein nochmaliges Wiederkäuen längst bekannter Gedanken und auch kein utopisches Wunschgebilde, sondern es entwickelt eine neue Grunderkenntnis zur gedanklichen Vorwegnahme einer Gesellschaftsordnung, die sehr wohl imstande sein könnte, alles zu ändern. Das Buch enthält eine Konzeption, die an die Wurzeln des Welt Übels herangeht und dieses restlos überwindet. Für denkende Menschen ein berauschendes Buch! – Bestellen Sie noch heute bei:

(13g)

Walter Menzl, Überlingen-Bodensee

200 Seiten, steifer Umschlag, Preis 8,- DM
Portofreie Zustellung, 8 Tage Zahlungsziel



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

Carl Orff

NEUE CHORWERKE

DIE SÄNGER DER VORWELT

eine elegische Hymne auf einen Text von Friedrich von Schiller für 6stimmigen gemischten Chor, 2 Klaviere, 2 Harfen, Kontrabaß, Xylophon, Marimbaphon, 3 Pauken, Glockenspiel, Große Trommel, 2 Becken, Zymbel, Tamburin, Triangel. Dauer etwa 7 Minuten.

Klavierauszug Ed. 4367 DM 3,60 · Chorphartitur DM 1,—
Orchesterstimmen nach Vereinbarung.

Geschrieben im Auftrag des Deutschen Sängerbundes, uraufgeführt beim XIV. DSB-Fest in Stuttgart 1956

NÄNIE UND DITHYRAMBE

nach Worten von Friedrich von Schiller für 4stimmigen gemischten Chor, 6 große Flöten (auch kleine), 4 Klaviere (8 Spieler), 2 Harfen, Glockenspiel, Xylophon, Tenorxylophone (auch Marimbaphone, möglichst mehrfach zu besetzen), Kastagnetten, Tamburin, Zymbel, Becken, Tamtam, Große Trommel.

Dauer: Nänie ca 8 Minuten, Dithyrambe ca. 3 Minuten.
Klavierauszug für Klavier vierhändig Ed. 4939 DM 12,—
Aufführungsmaterial nach Vereinbarung.

Das Werk wurde am 3. 12. 1956 von der Philharmonischen Gesellschaft Bremen, der es gewidmet ist, unter GMD H. Schnackenburg uraufgeführt.

LAUDES CREATURARUM

quas facit Beatus Franciscus ad Laudem et Honorem Dei, für 8stimmigen gemischten Chor (4 Frauenstimmen, 4 Männerstimmen) a cappella. Lateinisch.

Chorphartitur DM 1,20

SUNT LACRIMAE RERUM

Cantiones seriae: 1. Omnium deliciarum (Lust und Herrlichkeit), Worte von Orlando di Lasso — 2. Omnia tempus habent (Alles hat seine Zeit), nach Worten aus der Bibel (Ecclesiastes III) — 3. Et tempus pacis (Und die Zeit des Friedens), Text vom Komponisten — für 6stimmigen Männerchor, Tenor-, Bariton- und Baß-Solo a cappella. Lateinisch.

Chorphartitur DM 1,50

Laudes creaturarum und Sunt Lacrimae gehören als Teil II und III zum Zyklus *Concento di voci*. „Sunt Lacrimae“ entstand als Kompositionsauftrag der Stadt Solingen und wrd am 16. Juni ds. Jahres mit der *Carmina Burana* und *Laudes creaturarum* von Chören aus Solingen und Wuppertal unter Bernhard Bittscheid uraufgeführt.

CARMINA BURANA

Fassung für gemischten Chor, Soll, 2 Klaviere und Schlagzeug.

Das Aufführungsmaterial zu dieser Fassung liegt nun gedruckt vor. Die Vokalteile sind original. Der Orchesterpart ist für 2 Klaviere zu 4 Händen und Schlagwerk (5 Pauken, 3 Glockenspiele, Xylophon, Kastagnetten, Triangel, Schnarre, Schellen, 2 kleine Becken, 4 große Becken, Tamtam, 3 Glocken, Röhrenglocke, 2 kl. Trommeln, große Trommel, Tamburin) reduziert.

Partitur für 2 Klaviere zu vier Händen (zur Aufführung sind 2 Exemplare erforderlich) Ed. 4920 DM 20,— / Pauken- und Schlagzeugstimme DM 10,— / 2 Chorphartituren: Frauenchor DM 2,10 / Männerchor DM 2,40. Mengenpreise nach Vereinbarung. Das Orchestermaterial ist nach wie vor nur leihweise nach Vereinbarung erhältlich. Klavierauszug zu zwei Händen Ed. 2877 DM 12,— / Studienpartitur Ed. 4425 DM 15,—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

ZEITGENÖSSISCHE VIOLA-MUSIK

Conrad Beck

Duo für Violine und Viola 3,50

Konzert für Viola u. Orchester, Klav.-Ausz. 5,—

P. Racine Fricker

Concerto für Viola und Orchester, op. 18,

Klavier-Auszug 8,50

Ottmar Gerster

Divertimento für Violine und Viola . . . 5,—

Karl Amadeus Hartmann

Konzert für Bratsche u. Klavier, begl. von

Bläsern u. Schlagzeug, Klav.-Ausz. . . . 10,—

Paul Hindemith

Sonate für Viola und Klavier op. 11 Nr. 4 6,50

Sonate für Viola allein op. 11 Nr. 5 . . . 4,50

Sonate für Viola allein op. 25 Nr. 1 . . . 4,50

Bratschenkonzert (Kammermusik V) op. 36/4,

Klavier-Auszug 10,—

Konzertmusik für Solobratsche mit Kam-

merorchester op. 48, Klavier-Auszug . . 10,—

Der Schwanendreher. Konzert nach alten

Volksliedern für Bratsche und kl. Orchester

(1935), Klavier-Auszug 6,50

Trauermusik für Bratsche u. Streichorchester

(1936), Klavier-Auszug 3,50

Sonate für Viola und Klavier (1939) . . . 8,—

Méditation aus „Nobilissima Visione“ für

Viola und Klavier 2,50

Arthur Honegger

Sonate 12,—

Philipp Mohler

Konzertante Sonate op. 31 für Viola und

Klavier 7,50

Paul Müller-Zürich

Concerto für Viola und kl. Orchester,

Klavier-Auszug 8,—

Priault Rainier

Sonata für Viola und Klavier 5,—

Hermann Reutter

Musik für Bratsche und Klavier 6,—

Mátyás Seiber

Elegie für Viola und kl. Orchester,

Klavier-Auszug 6,—

Igor Strawinsky

Elegie für Viola-Solo 3,—

Bernd Alois Zimmermann

Sonate (1955) 4,—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ